RICE UNIVERSITY LIBRARY
HOUSTON, TEXAS

RICE UNIVERSITY

L'ELEMENT LATIN DANS LA POESIE DES TROUBADOURS: UNE SOURCE DE LA TRADITION COURTOISE?

par

MARIJN SCHOLTEN KAPLAN

A THESIS SUBMITTED
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE
MASTER OF ARTS

APPROVED, THESIS COMMITTEE

Deborah Nelson, Professor of French, Chair

Madeleine Alcover, Professor of French

Katherine Drew, Professor of History

Houston, Texas

March, 1991

3 1272 00658 7073

ABSTRACT

L'Elément latin dans la poésie des troubadours:

une source de la tradition courtoise?

par

Marijn Scholten Kaplan

La tradition courtoise commence par les troubadours. Malgré la grande originalité de leur poésie et de la *fin' amors* qu'ils y décrivent, des traces d'une influence latine sont présentes.

Les premiers troubadours venaient du Limousin et du Poitou où ils ont été éduqués dans des centres religieux comme Saint-Martial. De leur éducation religieuse, ils ont repris la musique de la liturgie pour leurs chansons (le latin médiéval liturgique).

La lecture des auteurs classiques et surtout d'Ovide a ajouté d'autres éléments à la poésie troubadouresque comme des motifs de l'amour et l'amour comme un art qu'on peut apprendre (le latin classique).

Des genres déjà présents dans la poésie latine médiévale ont été imités par les troubadours et ils se sont servis aussi de la rhétorique médiévale (le latin médiéval séculier).

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

Table de matière

Préface 4

I. Introduction aux troubadours:

-situation chronologique et géographique 6

-étymologie de leur nom 9

-les protecteurs 10

-la poésie: les genres 13

-la fin'amors 15

-fin'amors contre amour courtois 18

II. Influences du latin classique 21

-conclusion 43

III. Influences du latin médiéval

A. le latin liturgique 45

-conclusion 67

B. le latin séculier 69

-conclusion 88

Conclusion finale 91

Ouvrages consultés 97

Préface

Beaucoup de recherches ont été faites au sujet du phénomène que Gaston Paris a nommé "amour courtois" en 1883. Plusieurs théories ont été formulées sur l'origine de cet amour courtois, dont les plus importantes (d'après Roger Boase[1]) sont celles qui identifient l'origine dans les traditions hispano-arabe, chevaleresque-matriarcale, crypto-cathare, néoplatonicienne, bernardine-marianiste, féodale-sociologique ou qui la voient comme un rituel populaire de printemps. Le but de cette étude n'est pas de soutenir une de ces théories et de critiquer les autres, mais de tracer un élément qui paraît par-ci et par-là à travers les différentes théories: il s'agit de l'élément latin.

De nos jours, le signifiant "amour courtois" a plusieurs signifiés: le terme peut renvoyer à l'idéologie de l'amour qui paraît dans les oeuvres des troubadours (les poètes de la Provence), dans celles des trouvères (les poètes et romanciers du Nord de la France), dans celles des Minnesänger (les poètes allemands), dans celles des Stilnovisti (les poètes italiens) et parfois on s'en sert pour décrire quelques traits de l'amour dans certaines oeuvres latines (d'Ovide, par exemple) ou arabes (The Dove's Neck-Ring, par exemple). Ces dernières oeuvres sont alors citées comme précurseurs possibles de la conception de l'amour qui

[1]Roger Boase, The Origin and Meaning of Courtly Love (Manchester: Manchester University Press, 1977), 3.

s'est développée dans la poésie des troubadours du douzième siècle. On reconnaît généralement que cette poésie de Provence est à l'origine de l'idéologie de l'amour qui s'est ensuite répandue au Nord de la France, en Allemagne et en Italie. Dans cette étude nous nous intéressons surtout à cette source originale, en tenant compte de sa forme et de son fond.

Les troubadours ne parlent jamais d'"amour courtois". Ils appellent l'amour qu'ils décrivent dans leur poésie "fin'amors". En effet, il serait incorrect de confondre "amour courtois" et "fin'amors". Le premier terme a été inventé au dix-neuvième siècle à propos du Chevalier de la Charrette de Chrétien de Troies, oeuvre écrite après la plupart des poèmes des troubadours et dont l'idéologie d'amour ne correspond pas nécessairement à celle des poètes provençaux. Nous allons essayer ici de définir la fin'amors, d'étudier l'élément latin dans son contexte pour voir dans quelle mesure on peut parler d'une influence latine sur la création de la fin'amors. La matière est vaste et nous l'avons divisée en trois catégories: influences du latin classique, du latin médiéval liturgique et du latin médiéval séculier.

INTRODUCTION AUX TROUBADOURS

Situation chronologique et géographique

Qui comptons-nous parmi les troubadours; où et quand devons-nous les situer? Pour faciliter les comparaisons, j'ai établi le tableau suivant (basé sur Pierre Bec[1]):

	NOM	LIEU	ACTIVITE POETIQUE
1.	Guillaume IX de Poitiers	Aquitaine, Poitou	1071-1127 (vie)
2.	Jaufré Rudel	Blaye (Gironde)	1125-1150?
3.	Marcabru	Gascogne, Poitou, Castille	1130-1150
4.	Cercamon	Gascogne, Poitou, Limousin	1120-1137
5.	Bernart Marti	?	milieu 12e siècle
6.	Peire Rogier	Auvergne, Castille, Aragon, Toulouse	1160-1180
7.	Rigaud de Barbezieux	Barbezieux (Saintonge)	?
8.	Peire d'Alvernhe	Clermont (Auvergne), Provence, Espagne	1150-1180
9.	Bernard de Ventadour	Ventadorn (Limousin) Narbonne, Toulouse	seconde moitié 12e siècle
10.	Raimbaud d'Orange	Orange (Provence)	1150-1173

[1]Pierre Bec, Anthologie des troubadours (Paris: Union Générale d'Editions, 1979), 71-340.

11.	*Azalais de Porcairagues	Portiragnes (Hérault)	seconde moitié 12e siècle
12.	Guiraud de Borneil	Excideuil (Dordogne)	1160-1200
13.	Guilhem de Berguedan	Berguedan (Catalogne)	dernière partie 12e siècle
14.	Arnaud Daniel	Ribérac (Dordogne)	1180-1210
15.	Folquet de Marseille	Marseille, Toulouse	1180-?
16.	Arnaud de Mareuil	Mareuil-sur-Belle	1171-1190
17.	Bertrand de Born	Dordogne	seconde moitié 12e siècle
18.	Peire de Bossinhac	Bussignac (Dordogne)	?
19.	Richard Coeur-de-Lion	Angleterre, Aquitaine	1157-1199 (vie)
20.	Gaucelm Faidit	Limousin	1185-1200
21.	*Comtesse de Die	Die (Provence)	milieu 12e siècle?
22.	Raimbaud de Vaqueiras	Vaqueiras (Provence) Italie	fin 12e siècle-début 13e siècle
23.	Peire Vidal	Toulouse, Espagne, Provence, Italie	1180-1205
24.	Raimon de Miraval	Miraval, Aragon, Castille, Catalogne	1191-1213
25.	Bernart Sicart de Marvejols	Marvejols (Lozère)	première moitié 13e siècle
26.	*Na Castelosa	Auvergne	premier tiers 13e siècle
27.	Guiraud de Calanson	Gascogne?	vers 1200

28. Sordel	Goito (Italie), Espagne, Portugal, Provence	1220-1260
29. Peire Cardenal	Puy-en-Velay	début 13e s.-1271
30. Guilhem de Montanhagol	Montanhac (Toulousain?), Aragon, Castille, Toulouse	1233-1257
31. Folquet de Lunel	Lunel (Hérault), Castille, Languedoc	seconde moitié 13e siècle
32. Cerveri de Girona	Catalogne, Aragon	1259-1285
33. Guiraud Riquier	Narbonne, Espagne	1256-1280

On trouve ici les troubadours majeurs. Les noms précédés d'un astérisque sont ceux des "trobairitz", c'est-à-dire des troubadours-femmes. Il n'y en avait pas beaucoup et même de celles qu'on compte, on se demande si elles n'étaient pas des hommes prenant la voix d'une femme.

On peut distinguer plusieurs générations de troubadours. La première génération commence par Guillaume IX de Poitiers, le premier troubadour, et contient aussi Jaufré Rudel, Marcabru et Cercamon. Chronologiquement ce groupe a vécu entre la fin du onzième siècle et le milieu du douzième siècle. Géographiquement il était lié à l'Aquitaine, à la cour de Poitiers. Il n'est pas tout à fait correct alors de traduire "troubadours" par "poètes de Provence"; les premiers troubadours ne venaient pas de Provence!

La deuxième génération de troubadours se compose de ceux qui écrivaient leurs poèmes entre 1150 et 1180 environ

En regardant le tableau on verra qu'il s'agit ici d'un groupe beaucoup plus grand que la première génération et qui géographiquement s'est déplacé au Sud. Les poètes de cette deuxième génération, comme Raimbaud d'Orange, Bernard de Ventadour et Peire d'Alvernhe travaillaient en Provence, dans le Toulousain et en Espagne.

La troisième génération de troubadours, dont l'activité poétique se situait entre la fin du douzième siècle et les années 80 du treizième siècle, se distingue par quelques membres "internationaux": Richard Coeur-de-Lion et Sordel. Géographiquement le terrain couvert par les troubadours s'est étendu de plus en plus. En ce qui concerne la poésie de cette génération, on dit en général qu'elle est moins originale que celle qui la précède. Guiraud Riquier est souvent appelé "le dernier troubadour". En somme, les troubadours constituaient un groupe qui s'est répandu de l'Aquitaine à plusieurs pays. Chronologiquement ceci a eu lieu entre la fin du onzième siècle et la fin du treizième siècle (Guiraud Riquier), l'apogée étant le douzième siècle.

L'Etymologie de leur nom

D'où les troubadours ont-ils reçu leur nom? Beaucoup d'étymologies ont été proposées, mais celle qui me semble la plus logique et la mieux fondée est celle qui fait dériver le mot "troubadour" du mot provençal "trobar": l'art de composer des chansons, leurs paroles et leur musique. Cette étymologie est soutenue par le fait que les troubadours

emploient le mot "trobar" quand ils font référence à leur propre art dans leur poésie. Déjà Guillaume IX de Poitiers dit dans "Farai un vers de dreit nien": ". . . Qu'enans fo trobatz en durmen / Sus un chivau"[1] (Bond 14) et Peire de Bossinhac dit: " . . .Ben volgr'aver en mi / Poder de tal trobar / Cum pogues castiar / Las domnas de falhir"[2] (Bec 222). Peire d'Alvernhe se sert du mot "trobadors" quand il parle de ses collègues dans le troisième quart du douzième siècle. Ce mot, selon les règles grammaticales du provençal, désigne l'agent du verbe. "Trobador" devient "troubadour" en français.

Il faut mentionner, comme nous étudions les éléments latins, que "trobar" venait probablement du latin "tropare" et "tropus", ce qui souligne immédiatement l'aspect musical de la poésie des troubadours, dont nous allons parler surtout dans la partie sur les influences du latin médiéval liturgique.

Les Protecteurs

La plupart des troubadours, sauf ceux qui étaient des

[1] Parce qu'elle (la chanson) a été composée quand je dormais sur un cheval (les traductions sont les miennes quand aucune source n'est mentionnée).

[2] Je voudrais bien trouver en moi le pouvoir de composer un poème tel que je puisse corriger les femmes de faillir (traduction d'après Bec 225).

seigneurs féodaux eux-mêmes comme Guillaume IX de Poitiers et Raimbaud d'Orange, avaient des protecteurs ou des protectrices à la cour desquels ils pouvaient séjourner et qui les soutenaient financièrement. A leur tour, les troubadours divertissaient les cours de leurs protecteurs, souvent en les louant dans leurs chansons. Nous mentionnons ici les protecteurs les plus importants avec leurs protégés (basé sur Bec): Guillaume VIII de Poitiers (Guillaume IX, duc d'Aquitaine = Guillaume VII, comte de Poitiers), Alphonse VII de Castille: Marcabru; Alphonse VIII de Castille: Peire Rogier, Peire Vidal; Alphonse II d'Aragon: Peire Rogier, Arnaud de Mareuil, Peire Vidal; Aliénor d'Aquitaine, Ermengarde de Narbonne, Raymond V de Toulouse: Bernard de Ventadour; la comtesse de Béziers (Azalais de Burlatz), Guillaume VIII de Montpellier: Arnaud de Mareuil; Richard Coeur-de-Lion: Gaucelm Faidit, Peire Vidal; le marquis Boniface II de Montferrat: Gaucelm Faidit, Peire Vidal; Aimeric de Hongrie, Raymond IV de Toulouse, Barral de Baux, Alamanni da Costa (comte génois): Peire Vidal; Raymond VI de Toulouse: Raimond de Miraval; Jacme I^{er} d'Aragon, Alphonse X de Castille, les comtes de Foix, les seigneurs de Moncade, Raymond VII de Toulouse: Guilhem de Montanhagol; Alphonse X de Castille: Guiraud Riquier; Henri II de Rodez: Folquet de Lunel.

Parmi eux, Aliénor d'Aquitaine et Richard Coeur- de-Lion sont étroitement liés. Celui-ci est le fils de celle-là et ainsi aussi l'arrière petit-fils du premier troubadour, Guillaume IX de Poitiers. Aliénor d'Aquitaine (1122-1204)

avait des liens familiaux avec quatre rois de son époque: elle a été la femme de Louis VII, roi de France, de 1137 à 1152 et ensuite elle a été mariée à Henry Plantagenet, roi d'Angleterre (Henry II), de 1152 à 1189. Richard Coeur-de-Lion et John étaient deux des fils du dernier mariage et eux aussi sont devenus rois d'Angleterre. Aliénor d'Aquitaine a joué un rôle important dans la dispersion de la fin'amors: quand elle a quitté le pays d'oc[1] pour aller dans le nord à l'occasion de son premier mariage en 1137, elle a amené au pays d'oïl[2] ses valeurs courtoises, ses intérêts culturels et artistiques, ainsi que l'héritage de son illustre grand-père. Mise à part une transmission spontanée par les contacts entre le nord et le sud, il paraît que c'est Aliénor qui a introduit la fin'amors d'oc dans le Nord.

Les deux filles qu'elles a eues pendant son mariage avec Louis VII, Aelis, femme de Thibaud V de Blois, et Marie, femme d'Henri le Libéral de Champagne, ont continué la tradition d'oc de leur mère. Chacune a présidé à une cour, Aelis à Blois et Marie en Champagne, qui était un cen-

[1]Ici oui = oc, c'est-à-dire la partie de la France au sud d'une ligne imaginaire qui parcourt l'Aquitaine et l'Auvergne en passant près de Blaye au sud-ouest, Poitiers au nord et Die au sud-est. Le pays d'oc s'étend jusqu'à l'Aragon et la Catalogne dans le sud.

[2]Ici oui = oïl: la partie de la France qui se trouve au nord de la ligne décrite ci-dessus

tre important d'activités littéraires et musicales. Elles sont devenues des protectrices dans le Nord. C'est à la cour de Champagne que Chrétien de Troies a écrit son Chevalier de la Charrette sur lequel plus tard Gaston Paris s'est basé pour définir l'amour courtois.

La poésie: les genres

La poésie des troubadours a été écrite en plusieurs genres mais avant de parler de genres, il faut établir une autre division à l'intérieur de cette poésie. Il s'agit du style. Selon le style du poème, il appartenait à une des catégories comme "trobar clus", "trobar ric", "trobar leu" ou "trobar clar". Les divisions entre ces catégories ne sont pas tout à fait claires, mais en général on peut dire que "trobar clus" désigne le style d'un poème obscur (clus = fermé), difficilement accessible. La plupart des poèmes de Marcabru ont été écrites en ce style. Le terme "trobar ric" désigne des poémes riches (ric = riche) en ornements, comme par exemple des rimes riches. "Trobar leu" est le contraire de "trobar clus". "Leu" veut dire "léger" et alors les poèmes de cette catégorie sont facilement accessibles et emploient des mots plutôt simples. Un exemple en serait Bernard de Ventadour. "Trobar clar" fait référence aux poèmes clairs (clar = clair) de style.

Un troubadour pouvait écrire des poèmes dans un certain style, par exemple en trobar clus, mais ce style ne dictait pas l'emploi du genre des poèmes. Le choix du genre était

plutôt inspiré par le sujet du poème. Ainsi nous pouvons distinguer dix genres différents (selon Bec): la canso, le sirventes, le planh, le salut d'amour, la tenson, le partimen[1], la pastourelle, l'aube, la ballade et la dansa[2].

La canso est le genre le plus fréquent. Son sujet est l'amour. Elle comprend cinq ou six couplets qui ont une structure identique. Les mots importants associés à la canso sont "cobla" (strophe), "tornada" (un couplet plus court à la fin de la canso), "envoi" (le nom de la personne à qui la canso est adressée, à savoir le protecteur du poète ou sa dame) et "senhal" (le pseudonyme du poète). Le sirventes a la forme de la canso mais son contenu est différent. C'est un poème qui peut traiter presque tous les sujets (la politique, la morale etc.) sauf l'amour. Souvent il est violent et chargé d'invectives. Le planh, lui aussi, a la forme de la canso. Dans ce poème, le poète se lamente sur la mort de quelqu'un, soit de son protecteur, soit de sa dame (moins fréquemment). Le salut d'amour est une épître que l'amant courtois adresse à sa dame. Les thèmes y sont ceux de l'érotique courtoise, comme dans la canso, mais la forme en est beaucoup plus libre. La tenson et le partimen (ou joc partit) sont des poèmes sous forme de dialogue. Dans la tenson

[1] Bec appelle ceux-ci "les genres aristocratisants" (15).

[2] Bec appelle ces derniers "les genres popularisants" (52).

les troubadours soutiennent des opinions opposées sur un même sujet. Le choix du sujet peut varier, mais souvent on parle de la casuistique amoureuse. Dans le partimen au contraire, le troubadour ne forme pas son opinion à lui, mais on lui offre le choix entre deux opinions à défendre. Le dirigeant du débat prend automatiquement l'autre opinion. A la fin, on forme un jugement sur le cas qu'on a discuté.

La pastourelle désigne un poème, le plus souvent sous forme de débat, où un chevalier essaie de séduire une bergère. Sa forme n'est pas fixe. Dans l'aube (alba) deux amants qui ont passé la nuit ensemble maudisent l'arrivée de l'aube et du veilleur de nuit, parce qu'ils doivent se séparer alors. Sa forme n'est pas fixe. La ballade est une chanson à danser (balar), à forme non-fixe. La dansa, elle aussi, est une chanson à danser, mais avec une forme fixe: 3 coblas et un "respos" (refrain) de 4 vers.

La fin'amors

La fin'amors est le type d'amour que chantent les troubadours dans leurs chansons. Au début, la fin'amors était tout simplement un amour dont la qualité la plus importante était la fidélité, c'est-à-dire ce n'était pas forcément un amour adultère. Essayons ici de la définir en nous rappelant que la définition peut changer selon le poète mais qu'il y a certains traits généraux à établir. Le terme "fin'amors" n'est pas encore trouvé dans l'oeuvre de Guillaume IX de Poitiers, mais nous pouvons déjà relever certaines caracté-

ristiques de ce type d'amour. Dans son poème "Pos vezem de novel florir" il dit: "Obediensa deu portar / A maintas gens, qui vol amar;"[1] (Bond 30), exprimant ainsi le besoin d'humilité de la part de l'amant envers beaucoup de personnes. Dans "Mout jauzens me prenc en amar" il spécifie que l'amant doit surtout obéir à sa dame: "Totz joys li deu humiliar / E tota ricors" [2] (Bond 32). Cette humilité de l'amant implique aussi qu'il n'accepte que ce que sa dame décide de lui donner:

> Si'm vol midons s'amor donar,
> Pres suy del penr' e del grazir
> E del celar e del blandir
> E de sos plazers dir e far
> E de son pretz tenir en car
> E de son laus enavantir.[3] (Bond 34)

Dans le passage ci-dessus nous voyons un autre trait de la fin'amors: le service d'amour. Celui-ci implique alors que l'amant cache la relation d'amour qu'il y a entre lui et sa dame, qu'il fait ce qu'elle veut et qu'il participe acti-

[1] Celui qui veut aimer, doit obéir à beaucoup de gens.

[2] Toute joie doit être humble envers elle et toute richesse doit lui (la dame) obéir.

[3] Si ma dame veut me donner son amour / Je suis prêt à le prendre et à en être reconnaissant / Et à le celer et à le flatter / Et à dire et faire ce qui lui plaît / Et à chérir sa renommée / Et à contribuer à sa louange.

vement à répandre sa bonne réputation.

Ce qu'on retrouve aussi déjà dans la poésie du premier troubadour, est le fait que l'amour rend l'amant meilleur: "E deu hom mais cent ans durar / Qui. l joy de s'amor pot sazir"[1] (Bond 32). L'amour de la dame sait même "E. l totz vilas encortezir" (Bond 32), "rendre courtois tous les non-courtois".

Chaque poète pouvait modifier la définition de fin'amors selon ses besoins et ses intérêts. Jaufré Rudel par exemple parle surtout de "amor de lonh" (amour lointain), soulignant ainsi l'inaccessibilité -physique et spirituelle- de la dame, élément important de la fin'amors. Marcabru, dans sa chanson "Dirai vos senes duptansa" (Bec 91-94), égale la fin'amors à "Amors" (vers 8,13,19,25,31 etc.) et l'oppose à "fals'Amor" (vers 38), "fals" étant "faux". Selon lui, Amors est devenu "fals'amor" parce que chacun fait ce qu'il veut avec qui il le veut: l'amour est plutôt charnel. Pour Arnaud Daniel, fin'amors équivaut à l'amour pour Dieu. Dans la dernière sextine (six couplets de six vers) de "Lo ferm voler qu'el cor m'intra" (Bec 191) il dit que la fin' amors qu'il éprouve pour sa dame est supérieur à l'amour qu'il a pour ses parents et qu'il aura une joie double dans son âme au paradis, l'une de la fin'amors, l'autre de son amour pour Dieu.

[1] Et vivrait cent ans de plus, l'homme qui pouvait saisir la joie de son amour (de la dame).

Fin'amors contre amour courtois

Dans la préface j'ai affirmé que la fin'amors n'est pas identique à l'amour courtois du Nord de la France et puisque nous venons de définir la fin'amors, c'est le lieu ici d'illustrer cette affirmation. Nous ne parlerons que des traits généraux de l'amour courtois. Il y a des changements essentiels dans le concept d'amour et beaucoup de différences dans l'expresion artistique de l'amour courtois: la poésie du Nord n'a pas de senhal[1] ou de tornada[2], elle ne connaît pas le "trobar clus" ou le "trobar ric", elle inclut beaucoup de chansons anonymes, elle cultive beaucoup de chansons non- ou anti-courtoises, elle ne donne pas de "vida" du poète (biographie) ou de "razos" (explication / raison du poème), le style de cette poésie devient moins individualiste et plus régulier que celui des troubadours, il y a beaucoup plus de mélodies conservées des trouvères, le refrain est très fréquent dans la poésie du Nord.[3]

[1]Senhal = "The pseudonym adopted by troubadour poets, usually in the tornada . . . It often remains obscure to modern readers. Sometimes the person disguised by it is not the poet himself." (Bernard O'Donoghue, The Courtly Love Tradition [Manchester: Manchester University Press, 1982], 314.)

[2]Tornada = "The envoi in one or two stanzas that troubadour poems sometimes ended with (O'Donoghue, 314).

[3]O'Donoghue citant Gaston Paris aux pages 163-64 et

En ce qui concerne le concept d'amour on peut constater qu'au Nord, l'amour est codifié, probablement par l'influence, par exemple, de la cour de Champagne où l'on faisait beaucoup de casuistique amoureuse, si l'on peut croire André le Chapelain. Grâce à cette codification de l'amour courtois, nous ne retrouvons plus la versatilité de l'interprétation de la fin'amors et son obscurité (O'Donoghue 164).

Par la fin'amors, l'amant pouvait se raffiner et s'améliorer: dans l'amour courtois du Nord, cet élément n'est plus tellement important. A sa place, on s'occupe plutôt des moeurs du soupirant courtois: sont-elles bien courtoises, représentent-elles bien le code, chante-t-il bien pour illustrer son amour, fait-il des actes héroiques ? (O'Donoghue 165-66, Payen 30) Les trouvères ont peur plus que les troubadours d'avouer leur amour et de demander des faveurs à la dame (Payen 30).

Comme nous avons vu, certains troubadours condamnent l'adultère dans la fin'amors. D'autres ne s'expriment pas à ce sujet, mais certainement ils n'idéalisent pas l'adultère. Par contre, l'amour courtois existe le plus souvent entre un amant et une dame mariée, comme Lancelot et la femme du roi Arthur. Cette tradition du Nord croit à la réalisation sexuelle de l'amour courtois (Singer 128), tandis que dans la

---

Margaret Switten, The Medieval Lyric (South Hadley: Mount Holyoke College, 1988), 124-25.

fin'amors, la dame est peinte comme un objet idéalisé et hautain qui ne répond pas nécessairement à l'amour du soupirant.

Influences du latin classique

Les recherches sur les origines de l'amour courtois / de la fin'amors ne datent pas d'une époque récente; en effet déjà au seizième siècle on se posait des questions sur ses sources[1]. Malgré cette longue tradition, les recherches qui ont été faites au dix-neuvième et vingtième siècle sont les plus intéressantes pour cette étude. Au dix-neuvième siècle le Moyen Age a connu un grand essor. La plupart des théories importantes sur l'origine de l'amour courtois sont formulées à cette époque-là et, parmi elles, certaines voient un rapport entre la poésie des troubadours et le latin classique.

En 1829, c'est l'Italien Giovanni Galvani qui établit des ressemblances surtout formelles entre la poésie en latin classique et celle des troubadours. Dans son oeuvre Osservazioni sulla poesia de' Trovatori[2] il affirme que le "vers" des troubadours est pareil au "carmen" latin, puisque les deux étaient employés "tanto per notare il Poema racchiudente i versi, che i versi stessi"[3](28).

Son argument ne me paraît pas très fort, parce que dans les trois exemples qu'il nous donne de l'emploi du mot "vers" dans la poésie des troubadours, "vers" renvoie au

[1]Boase, 1.

[2]Modena: Eredi Soliani, 1829.

[3]Et pour indiquer le poème contenant les vers, et pour les vers eux-mêmes.

poème entier plutôt qu'aux vers individuels. Ne citons que son premier exemple, trois vers de Guillaume de Poitiers: "Companho farai un vers covinen, / Et aura i mais de foudatz no y a de sen, / Et er totz mesclatz d'amor e de joi e de joven"[1] (Galvani 28). Aucun exemple de l'emploi double du mot "carmen" n'est donné pour comparer l'un à l'autre.

Plus loin Galvani dit que le senhal des troubadours est basé sur des exemples latins. Les exemples latins cités par Galvani comprennent "nitens desiderium" (splendide objet de mon amour) de Catulle, "mea spes" (mon espoir) et "mel meum" (mon amour) de Plaute (47). Même si les idées sont identiques -ne pas appeler quelqu'un par son nom propre mais par un nom de fantaisie qui exprime les sentiments qu'on a pour cette personne- les intentions derrière l'emploi de ces noms ne sont pas pareilles. Dans le poème latin, les noms propres se trouvent fréquemment à côté des noms de fantaisie. Donc le but immédiat de ceux-ci n'est pas de cacher l'identité de la personne aimée, contrairement aux senhals. Il ne faut pas oublier que parfois le senhal est employé par le poète pour se donner un pseudonyme. Dans ce cas, il est même moins logique que le troubadour se servirait des exemples cités par Galvani.

Selon Galvani, ce ne sont pas les troubadours qui ont

[1]Compagnons, je ferai un vers (poème) convenable / Et il y aura plus de folie, il n'y a pas de sens / Et il sera tout mêlé d'amour et de joie et de jeunesse.

inventé le planh, mais les Grecs qui, eux, l'ont transmis aux Latins: par exemple Ovide, Horace et Tacite en ont écrit (65). Galvani donne une description du planh très générale: la seule similarité qu'il établit entre les planhs latins et ceux des troubadours est le fait qu'ils plaignent la mort de quelqu'un. Il ne nous offre pas d'exemples latins pour que nous puissions les comparer à ceux des troubadours en ce qui concerne le contenu et la forme. De de la tenson aussi, qui selon lui remonte jusqu'aux Grecs, Galvani donne une description trop générale; beaucoup de types de débats y correspondent.

Galvani est un des premiers savants modernes à rattacher les troubadours aux poètes latins, mais il ne le fait pas de façon convaincante: il reste trop vague dans ses définitions et donne des exemples ambigus ou n'en donne pas du tout. Son importance reste dans le fait qu'il a ouvert la voie à beaucoup d'autres.

Deux autres oeuvres du dix-neuvième siècle valent d'être mentionneés ici, puisqu'elles reflètent une influence du latin classique. En 1882, Arturo Graf écrit son livre sur les traces que Rome a laissées dans la mémoire et l'imagination du Moyen Age (Roma nella memoria e nelle imaginazioni del medio evo[1]) mais il n'y trouve pas une grande influence sur les troubadours. Il remarque seulement que les troubadours ne connaissaient que très peu la poésie latine, mais

[1]Torino: Loescher, 1882.

qu'ils citaient Ovide assez souvent (601).

En 1895, Georg Schläger reprend cette hypothèse dans Studien uber den Tagelied[1] où il examine l'influence d'Ovide, mais il va beaucoup plus loin que Graf, en essayant de rattacher l'alba des troubadours à l'épître pseudo-ovidienne de Léandre à Héro. Il est invraisemblable que les troubadours aient basé tout un genre de poésie sur un seul exemple et, comme Schläger l'admet déjà lui-même, au moins deux des éléments importants de l'alba manquent à cette épître de Léandre à Héro: le veilleur de nuit et le motif de la séparation. Ces éléments paraissent être essentiels à l'alba et par conséquent, il est difficile de considérer les recherches de Schläger très importantes.

Au vingtième siècle les recherches sur les sources de la fin'amors ont continué et plusieurs correspondances entre la poésie des troubadours et celle en latin classique ont été proposées. La première oeuvre importante sur ce sujet au vingtième siècle est celle qui, jusqu'à nos jours, est restée probablement la plus controversée: il s'agit de Ovid und die Troubadours de Willibald Schrötter (Halle: Niemeyer, 1908). La raison pour laquelle cette oeuvre est controversée c'est que personne n'avait jamais encore désigné Ovide comme une des seules sources des troubadours et c'est à peu près ce que fait Schrötter.

Il dit que les troubadours ont été influencés par Ovide

[1]Jena: 1895.

pour tous les aspects de leur poésie, sauf pour la mystique et le spiritualisme chrétiens, ainsi que pour le rapport judiciaire qu'a créé le système féodal entre deux partis (seigneur et vassal). Le "joi et joven" (joie et jeunesse) dont les troubadours parlent beaucoup, est attribué par Schrötter aux chansons de danse de mai. Les autres éléments de leur poésie sont tous retrouvés dans Ovide (Ars Amandi, Remedia Amoris et Heroides) selon Schrötter. Il énumère l'amour comme contrainte, comme maladie, comme service militaire, comme science, comme art et la mort par l'amour, etc. (110).

Schrötter nous offre beaucoup d'exemples à la défense de sa thèse. Ainsi il signale la similarité entre la tenson de Marcabru avec Uc Catola ("Amics Marchabrun, car digam . . .") et celle entre Ovide et Catola ("Catola, Ovides mostra, chai . . ."))(40). Il montre que l'amant dans l'oeuvre d'Ovide est souvent comparé à un bateau (42) et en effet, nous retrouvons cette comparaison dans la poésie des troubadours, notamment dans celle de Bernard de Ventadour ("Tant ai mon cor plen de joia"):

> Tan n'aten bon'esperansa
> Ves que pauc m'aonda,
> Qu'atressi sui en balansa
> Com la naus en l'onda.[1] (Bec 138)

[1] J'ai placé si bon espoir en celle qui me secourt si peu, que je suis balancé comme la nef sur l'onde (traduction

Les savants après Schrötter l'ont critiqué surtout parce qu'il attribuait trop à Ovide. Parfois ces critiques perdent de vue l'importance de tous les éléments dont Schrotter reconnaît l'origine non-ovidienne et que nous venons de citer: la mystique et le spiritualisme chrétiens, le rapport féodal et les chansons de danse de mai. Ces éléments pourraient expliquer des traits essentiels de la fin'amors comme l'adoration de la femme: par la mystique et le spiritualisme chrétiens la femme peut être vue comme l'incarnation de la vierge ou à travers le rapport féodal, la femme peut être vue comme représentant le seigneur à qui l'amant (le vassal) doit obéir. Alors la thèse de Schrötter n'est pas si absolue qu'on le pense parfois.

En critiquant Schrötter, il ne faut pas oublier non plus la nature des éléments qu'il attribue à Ovide. En général, ce sont des éléments assez spécifiques mais superficiels comme un certain trait de l'amour qui a bien été imité dans la fin'amors, mais qui, isolé, n'explique rien sur la fin'amors. Voilà l'essence de l'oeuvre de Schrötter: une liste de caractéristiques de la fin'amors qui apparaissent aussi dans les livres d'Ovide mais qui, ensemble, ne complètent pas la définiton de cette fin'amors.

Il n'y a qu'un aspect essentiel de la fin'amors, cité par Schrötter, qui vient sans doute d'Ovide et c'est la des-

---

d'après Bec, 140).

cription de l'amour comme une science, comme un art qu'on peut apprendre. L'importance de cet art se démontre par exemple dans la similarité des dames qu'on trouve dans les chansons des troubadours: il est très difficile d'identifier ces dames, non seulement parce que le poète fait un effort pour cacher leur identité, mais aussi parce qu'elles sont décrites toutes pareilles. Elles sont blondes, aux yeux bleus, belles, assez riches et habillées conformément à leur rang social, sages et souvent hautaines. Il n'y a pas de doute que ces poèmes étaient vraiment dédiés à des femmes individuelles, mais on peut se demander si l'individualité de la femme était très importante et s'il ne s'agit pas plutôt d'un prétexte de la part du troubadour pour pouvoir pratiquer l'art de la fin'amors et de la poésie.

Que les troubadours considèrent la fin'amors un art, est souligné par le fait qu'ils écrivent sans cesse sur ses conventions et ses règles. Cet aspect artistique de la fin'amors selon lequel l'expression de l'amour est aussi importante ou plus importante que l'objet de cet amour, explique par exemple la complexité des formes de la poésie: on est meilleur dans l'art de la fin'amors si on excelle dans son expression. Cette idée de l'amour comme un art vient directement d'Ovide qui, lui, enseignait déjà l'art de l'amour dans ses oeuvres (par exemple dans Ars Amatoria). Schrötter n'a pas oublié d'insister sur cette influence ovidienne.

En signalant des rapprochements entre des poètes latins et les troubadours, on n'a pas encore examiné la façon dont

les troubadours auraient eu accès à ces sources latines. Deux savants au début du vingtième siècle, Stanislaus Stronski et Karl Vossler[1], font une suggestion intéressante: les troubadours n'ont pas étudié les poètes latins profondément mais se sont servis plutôt des florilèges médiévaux. Dans ces florilèges on ne trouvait pas toutes les oeuvres des poètes latins, et ceci expliquerait pourquoi on voit les mêmes citations d'un certain poète dans plusieurs oeuvres des troubadours. Souvent il s'agit de copies littérales.

Stronski se concentre dans ses recherches sur le troubadour Folquet de Marseille et compte combien de fois celui-ci cite Livius, Publius Syrus, Sénèque, Tacite et Virgile (pages 78-80). Il montre par exemple qu'il y a des rapports très étroits entre certains poèmes de Folquet de Marseille et une collection de phrases de Publius Syrus du premier siècle avant Jésus-Christ. La preuve convaincante de ce manque de pénétration dans la poésie latine et de l'emploi de florilèges, est que l'oeuvre de Publius Syrus n'a pas été conservée, sauf des aphorismes. Cette découverte confirme les résultats de Schrötter dans le sens où des pièces iso-

[1]Stanislaus Stronski, Le Troubadour Folquet de Marseille (Cracovie, 1910)

Karl Vossler, "Der Minnesang des Bernard von Ventadorn." Sitzungs Berichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften (München: Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1918).

lées ont été copiées des poètes latins plutôt que des concepts entiers.

Vossler est d'accord avec Stronski sur l'importance des florilèges. Il a étudié les oeuvres de Bernard de Ventadour et voit en lui le seul troubadour qui ait compris profondément les poèmes latins. Son hypothèse est basée sur le fait qu'il y a beaucoup de ressemblances entre ce troubadour et Ovide, dont les oeuvres les plus importantes ont toutes été conservées au Moyen Age. Bernard de Ventadour en aurait copié entre autres la construction des chansons.

En 1925, Edward Kennard Rand souligne l'importance d'Ovide pour le Moyen Age dans son livre Ovid and his Influence[1]. Il nous rappelle que la période qui s'étend de la dernière partie du onzième siècle jusqu'à la fin du treizième siècle est appelée "aetas Ovidiana" (époque d'Ovide) à cause de sa redécouverte et de son importance; il n'avait pas été très populaire à l'époque carolingienne. Même si Ovide était un écrivain très important à cette époque, nous avons vu bien des preuves que les troubadours citent aussi d'autres poètes latins (Stronski, Vossler).

Un nom important qui reviendra dans la partie sur les influences médiévales séculières est celui de Dimitri Scheludko, un savant bulgare, qui a publié son article Ovid und die Trobadors[2] en 1934. Après des recherches élaborées, il

[1](Boston: Marshall Jones company, 1925), 113.

[2]Zeitschrift für Romanische Philologie LIV (1934),

conclut en combinant les contributions de Stronski et Vossler que les troubadours n'ont pris que des phrases de tous les poètes latins, sauf d'Ovide, qu'ils ont copié davantage. Il retrouve des éléments ovidiens déjà dans Guillaume IX et remarque qu'il ne faut pas sous-estimer le nombre de ces éléments parce que, proportionnellement à ce qui nous est parvenu de ce troubadour (11 poèmes selon Bond), c'est un nombre élevé (136). Il y a deux motifs que Scheludko mentionne surtout: "das Gardadormotiv" (le motif du gardien) et "das Motiv von der Verschwiegenheit in der Liebe" (le motif du secret dans l'amour)(160 et suivantes).

En effet, nous trouvons ces motifs dans la poésie d'Ovide et dans celle de Guillaume IX: dans les deux cas, la dame / l'amie se plaint du gardien qui la garde de trop près:

> Protinus, ut placuit, misi scriptoque rogavi;
> Rescripsit trepida "non licet" illa manu,
> Et, cur non liceat, quaerenti reddita causa est.
> Quod nimium dominae cura molesta tua est. [1]
> (Amores II, 2, 5-8)

128-74.

[1] Elle me plut et aussitôt je lui envoyai un esclave et lui fis par lettre des propositions. Sur les mêmes tablettes, d'une main tremblante, elle répondit: "Impossible." Et quand je demandai pourquoi c'était "impossible", on me donna comme motif que tu gardes de trop près ta maîtresse.

Et dans "Compaigno, non pus mudar qu'eu no m'effrei" Guillaume IX écrit:

. . .Qu'una domna s'es clamada
de sos gardadors a mei.

E diz que non volo prendre dreit ni lei
Ans la teno esserrada quada trei;
Tant l'us no.ill larga l'estaca
que l'altre plus no la.ill plei. [1] (Bond 6)

Ovide avertit l'amant des conséquences de l'imposition d'un gardien à la dame. S'il lui défend quelque chose, elle ne le voudra que plus: "Quidquid servatur, cupimus magis, ipsaque furem / Cura vocat; pauci, quod sinit alter, amant"[2] (Amores III, 4, 25-26). Dans "Compaigno, non pus

---

(traduction d'Ovide par Henri Bornecque dans Les Amours (Paris: Société d'Edition "Les Belles Lettres", 1930)).

[1]Parce qu'une femme s'est plainte auprès de moi de ses gardiens. Et elle dit qu'ils ne veulent suivre ni coutume ni loi, mais qu'ils la tiennent enfermée à clef, trois à la fois. N'importe combien un d'entre eux relâche sa captivité, un autre la rend plus dure.

[2]Ce que l'on surveille, nous le désirons davantage, et les précautions mêmes appellent le voleur. Peu de gens aiment ce qu'un autre permet d'aimer (traduction d'Ovide par Bornecque, voir ci-dessus).

mudar qu'eu no m'effrei", Guillaume IX exprime la même idée de la façon suivante:

> E si.l tenez a cartat lo bon conrei,
> Adoba.s d'aquel que troba viron sei:
> Si non pot aver caval,
> ela compra palafrei.[1] (Bond 6)

Ainsi non seulement le motif du gardien est-il repris par Guillaume IX d'Ovide, mais aussi ses implications négatives: un amant voudra plus une dame captive et la dame en captivité acceptera n'importe quel amant.

En ce qui concerne le motif du secret dans l'amour (das Motiv von der Verschwiegenheit in der Liebe), on le trouve déjà dans l'oeuvre de Guillaume IX dans son poème "Mout jauzens me prenc en amar": "Pres suy . . . del celar . . ." (Je suis prêt à celer [l'amour]) (Bond 34). Ovide y fait allusion par exemple dans Amores III, 14, 1-4:

> Non ego, ne pecces, cum sis formonsa, recuso,
> Sed ne sit misero scire necesse mihi,
> Nec te nostra iubet fieri censura pudicam,
> Sed tamen, ut temptes dissimilare, rogat.[2]

[1] Si vous lui tenez hors de prix la bonne denrée, elle s'arrangera de celle qu'elle trouvera sous sa main: si elle ne peut avoir un cheval, elle achètera un palefroi (traduction d'après l'édition d'Alfred Jeanroy [Paris: Champion, 1972],4).

[2]Non, ce que je te demande, ce n'est pas, belle com-

Aussi chez d'autres troubadours Scheludko retrouve des motifs d'Ovide: dans les poèmes de Bernard de Ventadour il voit "die Figur der Apostrophatio Amors" (la figure d'Amour en apostrophe = adressée directement). En effet, dans "Can l'erba fresch'e.lh folha par" de ce troubadour nous lisons: "Per Deu, Amors, be.m trobas vensedor / Ab paucs d'amics e ses autre senhor."[1] (Alan Press 80). Dans l'oeuvre d'Ovide nous en trouvons un exemple dans Amores I, 2, 19: "En ego confiteor: tua sum nova praeda, Cupido;"[2] Un autre rapprochement entre Ovide et Bernard de Ventadour est démontré par Scheludko pour certaines "literarische Vergleiche" (similarités littéraires). Ici nous pouvons penser à la référence que fait le troubadour à Narcisse dans "Quan vei la lauseta mover" (Bec 133). Aussi chez Arnaud de Maruelh, Scheludko trouve des motifs ovidiens: "die Form der Liebesepistel" (la forme de l'épître d'amour) et "das Traummotiv" (le motif du

---

me tu l'es, que tu ne me fasses pas d'infidélité, mais que mon malheur ne me force pas à les connaître, et je n'exige pas, censeur rigide, que tu sois chaste, mais je te demande de chercher tout au moins à cacher tes faiblesses (traduction par Bornecque, voir ci-dessus).

[1] Par Dieu, Amour, tu me trouves facile à conquérir, avec peu d'amis et sans autre seigneur.

[2] Eh bien! je le reconnais. Je m'ajoute à ton butin, Cupidon (traduction par Bornecque, voir ci-dessus).

rêve).

Le savant bulgare n'est pas d'accord avec Vossler en ce qui concerne la question de la lecture profonde d'Ovide. Comme nous l'avons vu, Vossler croit que c'est seulement Bernard de Ventadour qui l'a lu profondément. Scheludko au contraire estime que les autres troubadours l'ont lu in extenso aussi. Son argument me paraît plus plausible: le bulgare a étudié beaucoup de troubadours tandis que Vossler s'est concentré sur Bernard de Ventadour. Aussi, le fait que les oeuvres d'Ovide ont survécu intactes au Moyen Age, explique pourquoi les références à Ovide dans les poèmes des troubadours sont plus nombreuses et plus détaillées que celles aux autres poètes latins, mais ce fait n'explique pas du tout pourquoi un troubadour en saurait plus qu'un autre. Les arguments de Vossler à ce propos ne sont pas très convaincants.

Ce qui est nouveau dans les recherches de Scheludko, c'est qu'il voit une influence d'Ovide sur Guillaume IX, Bernard de Ventadour et Arnaud de Maruelh et que ces trois troubadours auraient alors perpétué cette influence sur les troubadours qui les suivent. En conclusion, Scheludko reconnaît une influence d'Ovide (directe et indirecte) sur les troubadours (des motifs; non pas le concept entier de la fin'amors) mais selon lui, la tradition médiévale est plus importante que la tradition classique. Voilà pourquoi Scheludko réapparaîtra dans la partie sur les influences du latin médiéval.

Toujours en 1934, Etienne Gilson montre de façon convaincante que le mysticisme bernardin ne peut pas avoir contribué à la naissance de la fin'amors (La Théologie mystique de St. Bernard[1]) à cause des problèmes chronologiques. Selon lui, la fin'amors et l'amour mystique se sont développés indépendamment à partir de De Amicitia de Cicéron. Nous nous intéressons ici à ce premier rapport, celui entre la fin'amors et Cicéron. Topsfield[2] en parle dans son chapitre "Marcabru and Fin'Amors". Marcabru s'opposait, comme nous l'avons vu, à ce qu'il appelait "fals'amors", un amour plutôt charnel. Selon Topsfield, beaucoup de caractéristiques de la fin'amors de Marcabru étaient basées sur Cicéron: elle ne peut exister que parmi de bons hommes, elle vient par nature plutôt que par besoin, nous sommes attirés par vertu etc. (104)

Le problème ici est que, même si nous reconnaissons la validité des similarités, la conception de la fin'amors de Marcabru n'est pas représentative de la fin'amors en général. La sienne est très morale et c'est pour cet aspect moral qu'on peut admettre un rapport avec Cicéron, mais pas pour la fin'amors en général.

A ce point dans les recherches sur les sources de la fin'amors on découvre que certaines idées ont été acceptées

[1]Paris: J. Vrin, 1934.

[2]Troubadours and Love (Cambridge: Cambridge University Press, 1975).

comme des lieux communs: Giulio Bertoni en 1937 (Antiche poesie provenzali[1]) ne nie pas une influence classique (surtout d'Ovide) et reconnaît qu'il y avait des collections d'oeuvres latines au Moyen Age dont les troubadours auraient pu se servir (10). En même temps, on est prêt à souligner les limitations de cette influence classique par l'importance d'autres théories. Bertoni par exemple mentionne les usages féodaux et la poésie de cour en latin médiéval comme autres sources possibles (11).

Guido Errante en 1943 (Sulla lirica romanza delle origini[2]) est d'accord sur le manque d'une étude profonde des sources latines des troubadours (165). Il avoue aussi que l'idée de l'amour comme un art qu'on peut apprendre vient d'Ovide (168) et que ce sont plutôt les trouvères que les troubadours qui ont codifié un système d'amour. Errante soutient la théorie de Scheludko sur l'importance de la tradition médiévale et, selon lui, les écrivains médiévaux considèrent les citations des poètes latins comme des souvenirs littéraires. Ces souvenirs littéraires auraient perdu leur sens et alors ne pouvaient pas contribuer à la création d'un phénomène nouveau comme la fin'amors (190).

En 1944, le Père Alexandre Denomy introduit une nouvelle source latine de la fin'amors: le néoplatonisme (évidemment Platon était grec, mais le néoplatonisme était surtout

[1]Modena: Società tipografica modenese, 1937.

[2]New York: S. F. Vanni, 1943.

défini par Plotin, le philosophe latin). Il ne l'introduit pas comme source unique: "I do not say that Courtly Love is Neo-Platonic, that it is Albigensian, that it is Arabic, that it is philosophical or mystical; I do say that these provided the thought framework for it."[1] Nous étudierons ici seulement l'influence possible du néo-platonisme.

Qu'est-ce que c'est que le néo-platonisme? C'est un courant philosophique dans lequel la perfection joue un grand rôle: le néoplatonicien croit à la réalité de la perfection et cette perfection forme le but de ses recherches continues. Il faut se dépouiller de tous les éléments matériaux et terrestres (se purifier) pour retourner l'âme dans la condition où elle était avant qu'elle soit descendue dans le corps. Dans cette condition l'âme peut contempler celui qui est le maître de tout être et s'unir à Lui. Voilà l'état de perfection (basé sur Denomy 213-14).

Comme caractéristiques essentielles de l'amour courtois --Denomy ne fait pas de distinction entre amour courtois et fin'amors, entre la tradition de la Provence et celle du Nord de la France-- il établit: la position exaltée de la personne aimée, l'ascension de l'amant vers la personne aimée et l'amour comme un désir et une aspiration (184). Ensuite il essaie de transposer ces caractéristiques sur le néo-platonisme. Ce qui dirige tout être (l'Etre Suprême, la

[1] "An inquiry into the origins of Courtly Love", Mediaeval Studies VI (1944), 258-59.

source de tout bien) dans le néo-platonisme correspondrait alors à la dame dans la poésie des troubadours. L'âme qui aspire à s'unir à cet Etre Suprême serait le poète ou l'amant qui aspire à s'unir à la dame. Le désir de l'âme de s'unir à l'Etre Suprême pour arriver à la perfection, correspondrait au désir de l'amant pour la dame. La purification de l'âme, nécessaire pour l'ascension vers la perfection, serait l'effort de l'amant pour se rendre digne de la dame (214).

On voit facilement comment ces comparaisons peuvent être faites; il y a des similarités entre les idées du néo-platonisme et les aspects de la fin'amors mentionnés ci-dessus. Cependant, il n'est pas possible de rattacher tous les aspects de la fin'amors du néo-platonisme --Denomy n'essaie pas de le faire-- et en se rappelant cela, je crois qu'on ne peut pas exclure la possibilité d'une influence néoplatonicienne sur quelques aspects de la fin'amors.

L'idée d'une influence ovidienne continue à trouver des partisans. En 1947 encore, un article a été écrit sur ce sujet: "Ovid's contribution to the conception of love known as l'amour courtois"[1] par Jessie Crosland. Comme Schrötter, elle dresse une liste de caractéristiques de la fin'amors qui ont été reprises d'Ovide. Dans cette liste, elle inclut le rapport entre les deux sexes, l'effet fortifiant de l'amour, l'amour comme une espèce de guerre, le choix des

[1]Modern Language Review XLII (1947), 199-206.

protagonistes (mari, femme, amant), le secret, le traitement des domestiques, les symptômes extérieurs de l'amour etc. Elle est d'accord avec Scheludko sur le fait qu'Ovide a exercé une influence surtout sur les premiers troubadours et que ceux-ci ont perpétué la tradition.

La tendance dans les recherches devient de plus en plus de minimiser l'influence du latin classique sur les troubadours. Gilbert Highet (The Classical Tradition Greek and Roman Influences on Western Literature[1]) ne parle plus d'amour courtois en 1949, mais de "romantic love". Selon lui cet amour est une fusion de plusieurs éléments (7) dont il n'y en a qu'un qui est latin: Ovide.

Une distinction importante que l'on aurait dû établir avant, est enfin faite en 1959 par Jean Frappier ("Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oil au XIIe siècle."[2]), celle entre la courtoisie dans le Nord de la France et la fin'amors. Frappier dit que "La courtoisie au sens large du mot, semble s'être constituée spontanément dès la première moitié du XIIe siècle dans les milieux aristocratiques du Nord, sans que le Midi ait exercé réellement d'action" (143). La fin'amors au contraire est trouvée dans le Midi et elle implique une conception plus lyrique que romanesque: des romans de courtoisie ont été écrits au Nord, mais pas dans le Midi. La fin'amors est

[1]New York: Oxford University Press, 1957. 48-69.

[2]Cahiers de Civilisation Médiévale II (1959), 135-56.

aussi moins psychologique que la courtoisie du Nord. Ovide est toujours considéré une des sources de la fin'amors. Les observations de Frappier me semblent très pertinentes. Tant d'années après que Gaston Paris avait introduit le terme "amour courtois", il était bien temps que quelqu'un différencie cet amour courtois de la fin'amors, comme je l'ai fait dans l'Introduction aux troubadours.

La thèse d'une influence néo-platonicienne sur la création de la fin'amors, proposée par Denomy, est soutenue en 1966 par Irving Singer dans The Nature of Love: Plato to Luther[1]. Il voit une différence entre le Nord et le Midi dans le rôle de l'amant et de la personne aimée et l'attribue à diverses influences latines. Chez les troubadours la personne aimée est quelque chose de statique "like the Good in Plato, the Unmoved Mover in Aristotle, the Alone in Plotinus" (129). La dame au piédestal est une statue vivante, représentant les idéaux de perfection du poète / de l'amant. Elle a le pouvoir de sauver son amant. Celui-ci la prie de l'aimer, mais elle ne l'aime pas. Malgré cela, cette prière est le but des aspirations des troubadours, selon Singer (129).

Dans le Nord, au contraire, Singer voit du réalisme sexuel par l'influence d'Ovide (130). Il compare la transformation de la fin'amors en amour courtois à un mythe d'Ovide (Metamorphoses), celui de Pygmalion. Pygmalion adore

[1]New York: Randon House, 1966.

la création (sous la forme d'une statue d'une femme qu'il a faite) comme les troubadours: la femme-statue adorée est statique et se trouve sur un piédestal. Elle n'aime pas son créateur Pygmalion qui la prie pourtant de l'aimer. Une fois que son voeu est réalisé et que la statue est devenue une femme réelle, Pygmalion l'adore à la façon des trouvères: la femme est descendue du piédestal, d'où la sexualité du créateur et de sa création. Dans ce rapport-ci on trouvera plus de réalisme que dans celui entre la dame et le troubadour, grâce à une influence d'Ovide.

Les remarques de Singer me paraissent importantes d'abord parce que lui aussi distingue entre la fin'amors et l'amour courtois, et ensuite parce qu'il se fonde sur des influences latines pour cette distinction. Plusieurs savants sont d'accord avec Singer qu'Ovide a exercé une influence plus forte sur le Nord de la France que sur le Midi (nous ne donnons pas de détails ici parce qu'il s'agit là plutôt d'une étude sur l'amour courtois du Nord). Sans contredire la validité de cette hypothèse, je souligne l'importance de la présence d'Ovide dans le Midi aussi. Elle a été établie trop évidemment pour que l'on puisse l'oublier.

Jean-Charles Payen[1] discute dans son cours universitaire toutes les théories proposées sur l'origine de la

[1] Les Origines de la courtoisie dans la littérature française médiévale (Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1966-67).

courtoisie. Il ne présente pas la thèse antique comme étant très importante, mais ne nie pas qu'elle a joué un rôle, surtout dans le Nord et surtout en ce qui concerne le roman. Très valable dans son oeuvre est la comparaison qu'il fait entre l'amour courtois et la fin'amors (voir "Introduction aux troubadours").

Conclusion

Dans quelle mesure pouvons-nous parler d'une influence du latin classique sur la création de la fin'amors? Les recherches sur une influence formelle (Galvani, Schläger) ne sont pas concluantes, soit à cause d'un manque de spécificité (Galvani), soit à cause d'un manque de généralité (Schläger).

Evidemment, les troubadours ne pouvaient se servir que de ce qui était disponible à l'époque où ils composaient leurs poèmes. De la plupart des poètes latins (comme Publius Syrus), l'oeuvre parvenue au Moyen Age se limitait à des phrases individuelles qui paraissaient dans des florilèges (Stronski, Vossler). De là, les troubadours les ont reprises mais il est invraisemblable que ces phrases dont le contexte avait disparu, aient contribué substantiellement à la création de la fin'amors (Errante).

Ovide était une exception: de lui, plusieurs oeuvres entières étaient disponibles aux troubadours. Beaucoup d'entre elles traitaient de l'amour et à ces oeuvres, les troubadours ont emprunté plus qu'à celles des autres auteurs latins (Scheludko). Qu'est-ce qu'ils en ont emprunté? Surtout des motifs de l'amour comme le motif du gardien, le motif du secret dans l'amour, le traitement des domestiques, l'amour comme contrainte, comme maladie, comme service militaire, le rapport entre les deux sexes, l'effet fortifiant de l'amour, les symptômes extérieurs de l'amour etc. (Schrötter, Scheludko, Crosland). Ces motifs ne sont que des traits de

l'amour et ensemble ils ne suffisent pas pour expliquer la naissance de la fin'amors. Un trait essentiel de la fin'amors vient d'Ovide: l'idée de l'amour comme une science, comme un art qu'on peut apprendre.

Cicéron est encore une exception par rapport aux autres poètes latins. Son oeuvre De Amicitia a probablement influencé la conception de la fin'amors de Marcabru, mais celle-ci est plus morale que la conception "générale" de la fin'amors, et alors on ne peut pas parler d'une influence de Cicéron sur la fin'amors.

Le néo-platonisme peut être désigné comme une autre source possible de quelques aspects de la fin'amors (Denomy, Singer), comme le rapport entre le troubadour et sa dame, mais lui non plus ne peut être responsable tout seul de la naissance de la fin'amors. Ce qui est important à ce propos, c'est de reconnaître les différences entre l'amour courtois du Nord et la fin'amors du Midi. Peut-être ces différences ont-elles été provoquées par des influences diverses d'Ovide et du néo-platonisme.

L'influence du latin classique sur la fin'amors est assez limitée: elle comprend des traits d'amour ovidiens et l'idée ovidienne de l'amour comme quelque chose qu'on peut apprendre, comme un art. Des phrases d'autres poètes sont citées mais elles n'ont pas eu une grande influence sur la fin'amors. Les notions fondamentales de la fin'amors n'ont pas de précurseurs dans la poésie latine classique.

Influences du latin médiéval

A. Le latin liturgique

Selon cette théorie il existe une influence du latin médiéval liturgique (de l'église) sur les chansons d'amour et implicitement sur la fin'amors. Cette influence se situe surtout dans le domaine des mélodies, de la musique.

En 1908 J. B. Beck a écrit le premier livre qui soutient la thèse liturgique: Die Melodien der Troubadours[1]. Dans cette oeuvre, il nous présente toutes les mélodies des troubadours qu'il a pu trouver et il établit des rapports entre celles-ci et des mélodies liturgiques.

Malheureusement un grand nombre de mélodies ne nous est pas parvenu. Celles qu'il a trouvées se trouvent dans les manuscrits suivants (le nombre entre parenthèses indique combien de chansons étaient pourvues de notes musicales):

-le manuscrit R, à la Bibliothèque Nationale de Paris #22543 (160);

-le manuscrit G, à Milan, Biblioteca Ambrosiana R 71 Supra (81);

-le manuscrit "le mystère de Sainte Agnès", à Rome, Chigiana C.V. 181 (8);

-le manuscrit W, à la Bibliothèque Nationale de Paris #844 (51);

-le manuscrit X, lui aussi à la Bibliothèque Nationale de Paris #20050 (25).

[1]Strasbourg: K. J. Trübner, 1908.

En tout, Beck a trouvé 259 poèmes de troubadours ayant des notes musicales (parfois, le même poème paraît deux fois!). Beck nous en offre les mélodies, dans un ordre alphabétique par troubadour[1]. Le nombre de mélodies préservées par troubadour varie beaucoup, de 0 à 48. Sans répéter toute la liste de Beck, nous donnerons ici comme illustration quelques noms de troubadours et le nombre de leurs mélodies préservées: Guillaume IX 1, Marcabru 4, Arnaud de Mareuil 6, Folquet de Marseille 13, Bernard de Ventadour 19, Raimon de Miraval 22 et Guiraud Riquier 48. Il n'y a pas de rapport direct entre le nombre de poèmes préservés d'un troubadour et le nombre de ses mélodies préservées; un poème peut paraître sans mélodie.

C'est dans Die Melodien der Troubadours[2] que Beck détaille sa théorie sur le rapport entre les mélodies des troubadours et celles des chansons liturgiques en expliquant comment l'influence des chansons liturgiques sur la fin'amors a pu avoir lieu. Les premiers troubadours venaient tous du Limousin, où ils ont reçu une éducation monastique dans des centres religieux comme l'abbaye de Saint Martial de Limoges ou celle de Saint Léonard. Cette éducation religieuse a exercé une influence sur la musique profane qu'ont faite les troubadours. Cette influence est visible par exemple dans les premières chansons des troubadours, dont les mélo-

[1]A partir de la page 29.

[2]Paris: Librairie Renouard, 1928.

dies sont pareilles à des mélodies religieuses (pages 22 et 23).

Pour arriver à cette conclusion, il fallait interpréter les notes musicales des mélodies des troubadours, qui ne se servaient pas de notre système de notation musicale, mais du système des "neumes". Beck décrit ce système comme des notes ayant "un contour mélodique mais pas d'intervalles réels" (24). Il est donc difficile de déterminer la durée d'une note, ce qui pose un problème pour les comparaisons avec les chansons liturgiques. Pour pouvoir interpréter les notes médiévales correctement, Beck s'est basé sur les principes fondamentaux de la rythmique médiévale, que nous résumons ici (page 46 et suivantes):

- l'élément initial de chaque mesure est chanté plus fortement (l'accent tonique des mots correspond aux temps forts de la musique);
- la / les syllabe(s) de la rime disposent à elles seules de la dernière mesure, qui est nécessairement un temps fort (la rime se trouve sur un temps fort);
- la régularité du rythme adopté;
- une augmentation de la durée marquant la coïncidence d'une syllabe accentuée sur un temps faible et d'une atone sur un temps fort.

A partir de ces principes fondamentaux de la rythmique médiévale, Beck a inventé une théorie: "Le système de la mesure musicale repose, au Moyen Age, sur la théorie des modes" (52). Le mot latin "modus" veut dire "mesure". Beck dé-

finit "mode" comme "une formule rythmique qui forme deux groupes principaux: un mode à 2 éléments et un mode à 3 éléments" (52). Le mode à 2 éléments se compose soit d'une blanche et une noire, soit d'une noire et une blanche. Ce mode peut se réduire à une noire et une croche (= la moitié de la version originale). Le mode à trois éléments se compose d'une blanche allongée par sa moitié, suivie d'une noire et d'une blanche. Il peut se réduire à une noire allongée par sa moitié, suivie d'une croche et d'une noire (= la moitié de la version originale). Ce schéma admet des irrégularités, qui sont appelées des "anacrouses" (54). En combinant les modes et les principes fondamentaux de la rythmique médiévale, Beck a construit le rythme des chansons selon la règle rythmique suivante: "Dans une chanson on n'admet, en principe, qu'une syllabe de texte par élément constitutif du mode" (57).

Après avoir comparé les chansons reconstruites avec des chansons religieuses, Beck voit "combien la lyrique des troubadours est peu éloignée de la poésie hymnique de l'Eglise" (80) et que "plusieurs romances et pastourelles se chantent même, note pour note, sur des airs de compositions religieuses" (96). Plus tard, les savants n'approuvent pas toujours la théorie des modes, Bec l'appelant par exemple "trop sujette à caution" (371), mais il est néanmoins important de se rendre compte qu'à l'époque, un système d'interprétation qui marchait, était une nouveauté.

Un autre savant, Friedrich Gennrich, a soutenu la thèse

liturgique au début du vingtième siècle. Dans son article "Zur Ursprungsfrage des Minnesangs"[1], il établit des ressemblances entre des chansons liturgiques et celles des troubadours. Selon lui, la connaissance du lyrisme mariale est répandue aussi parmi les poètes qui ne savaient pas le latin ("So wird die Kenntnis der lateinischen Marienlyrik durch vulgarsprachliche Kontrafacta auch in die Kreise der Dichter getragen, die der lateinischen Sprache nicht machtig sind" page 203).

Gennrich n'invente pas une théorie pour soutenir la thèse liturgique, comme Beck l'avait fait, mais il trouve des rapports entre des formes lyriques déjà existantes dans la liturgie et celles des troubadours. Il s'agit ici de l'hymne, et de la séquence (210). De la séquence, Gennrich fait la distinction entre quatre types principaux (213). Selon lui, les troubadours ont pris des fragments de la séquence et en ont fait des strophes ("Man benutzte Ausschnitte einer Sequenz als Strophengerust" [217]). Gennrich admet plusieurs possibilités à l'intérieur de cette "transcription": un troubadour pouvait copier seulement une certaine partie de la séquence et la répéter à travers sa chanson par exemple (217). Le savant nous donne plusieurs exemples de transcriptions qui ne sont pas très convaincants, parce que ni le mètre ni les rimes n'y sont mêlés.

[1]Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1929, 187-228.

Quant à l'hymne, Gennrich distingue trois types principaux. Comme pour la séquence, l'auteur donne des exemples pour soutenir sa thèse que la strophe de la canso est née de l'hymne; ici les exemples sont déjà meilleurs, puisqu'ils comprennent aussi la rime.

Pour Gennrich, c'est la mélodie qui détermine la structure de la strophe. Il affirme ses opinions encore dans "Das Formproblem des Minnesangs"[1] en 1931. Plusieurs savants ne seront pas d'accord avec lui sur ce point, comme Hans Spanke.

Celui-ci fait des recherches entre autres sur les manuscrits de Saint Martial, qu'il publie en 1931. Dans son article "St. Martial Studien. Ein Beitrag zur früh-romanischen Metrik"[2] il analyse le contenu des manuscrits de Saint Martial (#1139 et #3719, ainsi que London British Museum Additional #36881) et en étudie la diffusion.

Scheludko a publié plusieurs "Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik" et dans celui de 1931, il donne son opinion sur l'influence du latin liturgique[3]. Elle comprend des images reprises des hymnes comme les larrons (194) et la croix comme outil de salut (200)

[1]Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte IX (1931), 285-349.

[2]Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 54 (1931), 282-317, 385-422.

[3]Archivum Romanicum XV (1931), 193-206.

etc; des noms dont se servent les troubadours pour s'adresser à leur dame et qu'on emploie dans les hymnes à l'honneur de la Vierge (194).

Scheludko nous donne un exemple très concret d'une ressemblance entre les hymnes et une chanson d'un troubadour (201-02). Il s'agit de "Vers Dieus" de Folquet de Marseille, dont nous copions la première strophe comme illustration:

Vers Dieus, el vòstre nom e de Santa Maria
M'esvelharai ueimais, pus l'estela del dia
Ven daus Jerusalem, que m'ensenha qu'ieu dia:
Estatz sus e levatz,
Senhor, que Dieu amatz,
Que'l jorns es aprosmatz
E la nuèch ten sa via;
E sia'n Dieus lauzatz
Per nos et adoratz;
E'l preguem qu'ens don patz
A tota nostra via.
La nuèch vai e'l jorn ve
Ab clar cèl e seré
E l'alba no's reté,
Ans ven bèl' e complia.[1] (Bec 203)

Scheludko reconnaît trois éléments qui paraissent toujours dans les hymnes <u>in matutinis laudibus</u> (à l'honneur du matin)(202): 1/ "Den Weckruf vigilate, der seiner Natur nach

[1]Dieu véritable, c'est en invoquant votre nom et ce-

in die Nachtgebete, vigilae gehort" = la voix qui réveille et qui par sa nature se classe dans une prière de nuit, une vigilae; 2/ "Das matutinum d.i. Morgengesang" = cantique matinal; 3/ "Die laudes d.i. Lobgesang zu Ehren Gottes, welcher in der Liturgie dem matutinum folgt und gewohnlich mit der Bitte um Sundenverzeihung verbunden ist" = chant à la louange de Dieu, qui dans la liturgie suit le cantique matinal et est normalement associé à la demande d'absolution. Scheludko voit dans ce type d'hymne le précurseur de l'alba des troubadours (204).

Le premier élément, "den Weckruf", se trouve dans le vers 4 "Estatz sus e levatz". Le cantique matinal est évident dans des mots comme "esvelharai" (2), "l'estela del dia" (2), "'l jorns es aprosmatz E la nuèch ten sa via" (6-7) et "l'alba no's reté" (14). Finalement, "das Lobgesang" se trouve dans les vers 8-11: "E sia'n Dieus lauzatz / Per nos et adoratz / E'l preguem qu'ens don patz / A tota nostra via." La demande d'absolution suit dans la quatrième strophe

---

lui de Sainte Marie que je m'éveillerai désormais, puisque l'étoile du jour se lève du côté de Jérusalem et m'enseigne à dire: "Debout! levez-vous, vous tous qui aimez Dieu! car le jour est venu et la nuit s'enfuit; louons donc et adorons Dieu, et prions-le de nous donner la paix pour toute notre vie. La nuit s'en va et le jour vient: le ciel est clair et serein; l'aube n'hésite plus mais vient, belle et parfaite (traduction par Bec).

(non reproduite ici).

Même s'il s'agit ici d'un seul type d'hymne et d'une seule chanson de troubadour, dans laquelle il n'y a pas de fin'amors, une influence liturgique sur ce troubadour paraît claire et démontrée, ce qui ouvre la voie à d'autres influences liturgiques sur d'autres troubadours. Cette dernière remarque n'est pas à interpréter de façon chronologique, parce que Folquet de Marseille ne faisait pas partie de la première génération de troubadours. Le savant bulgare ne nie pas des influences du latin classique et du latin liturgique; malgré cela, sa "vraie" théorie ne sera formulée qu'à propos d'une influence du latin séculier.

Philipp Aug. Becker soutient la thèse liturgique en 1932 dans son article "Die Anfänge der romanischen Verskunst"[1]. Il se base sur les 11 poèmes qu'il attribue à Guillaume IX de Poitiers. Sept d'entre eux ont été écrits en "jambische Dimetervierzeile" = quatre vers iambiques qui ont deux pieds chacun (285). Selon Becker ce groupe, qui inclut entre autres "Pos de chantar", descend de l'ancienne strophe de l'hymne ambrosiane dont nous parlerons ci-dessous.

Gennrich publie encore une oeuvre qui se rapporte à notre sujet en 1932[2]: Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen For-

[1]Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 56 (1932), 257-323.

[2]Halle: Max Niemeyer Verlag, 1932.

menlehre des Liedes. Il y soutient de nouveau que "Die Benedicamus Tropen und die Sequenzen sind die Keimzellen für die musikalische Gestaltung, für den Formwillen des Mittelalters geworden"[1](38). Plus loin il explique comment cette influence s'est effectuée: la séquence serait l'ancêtre du lai et l'hymne celui de la canso (95). C'est bien une répétition de ce qu'il avait dit avant, mais nous pouvons constater quelques différences dans sa conception de la séquence (96): elle peut avoir aussi des groupes de trois vers, au lieu des vers singuliers ou des vers accouplés que Gennrich avait indiqués avant. Les vers accouplés sont toujours dominants quand même, comme avant. Une autre nouveauté c'est que Gennrich permet des vers singuliers à l'intérieur de la séquence alors qu'il n'en permettait qu'au début et à la fin de la séquence dans sa première conception. Aussi, l'auteur a ajouté des rimes dans son schéma. Peut-être l'augmentation de détails est-elle due à une croissance du nombre des sources? Gennrich indique comme sources de "sa" séquence: Saint Martial, Saint Gallen, Jumièges, Fleury sur-Loire et Saint Pierre de-Moissac.

Le savant allemand fait descendre la séquence des versus alleluiaticus dans la liturgie: "soliste: alleluia / choeur: alleluia / soliste: versus / choeur: alleluia"

[1]Les tropes "benedicamus" et les séquences sont devenus les germes de la formation musicale, du sens formel du Moyen Age.

(107). La séquence à son tour donne naissance au lai et à toutes ses formes, mais quelques changements sont ajoutés. D'une part, la séquence est rendue moins monotone par l'addition de variations et d'une symétrie verticale; d'autre part les vers octosyllabiques masculins de la séquence deviennent des vers heptosyllabiques féminins dans le lai (133).

Le problème est que Gennrich se sert du terme "lai". Le plus souvent, on rencontre ce terme en rappport avec Marie de France et quand on le voit associé aux troubadours, il est difficile de s'imaginer de quoi l'auteur parle exactement. Le rapport que suggère Gennrich entre la tenson des troubadours et les versus alleluiaticus (via la séquence) est compréhensible, parce que les deux représentent un type de dialogue. Ici finissent les ressemblances: le rôle du choeur était plutôt illustratif, tandis que dans la tenson il y a deux partenaires égaux. A la fin, Gennrich donne des schémas pour montrer des types de "lais", dérivés de la séquence. Puisque le terme "lai" reste vague, les schémas ne sont pas très clairs.

L'auteur construit les schémas des chansons des troubadours qui descendent de l'hymne. Il en distingue trois types dont le vers et la canso sont les plus importants. L'exemple qu'il donne du vers ("Quand vei la lauseta mover" de Bernard de Ventadour [237]) ne correspond pas à son schéma et celui de la canso non plus. Aussi, on ne les retrouve pas dans le schéma de l'hymne. Le rapport n'est pas évident.

Le travail de Gennrich est difficile à évaluer: d'une part, il s'est lancé dans une étude dont nous savons qu'il y a des comparaisons intéressantes à établir, mais d'autre part, il semble avoir beaucoup de problèmes à le faire. D'un travail à l'autre, il change ses schémas et reste trop vague dans ses définitions et explications du lai. Aussi, il met trop l'accent sur la mélodie (déjà moins dans l'oeuvre de 1932) aux dépens d'autres aspects importants.

Le nom de Hans Spanke réapparaît dans les recherches en 1936. Le titre de son oeuvre[1] indique déjà qu'il ne se concentrera pas sur la mélodie uniquement. Cela est clair quand on lit la définition de Spanke de "forme": "Der Rythmische Aufbau und das in Gleichheit oder Verschiedenheit sich aussernde Verhältnis der melodisch-rythmischen Glieder unter sich"[2](3). C'est-à-dire qu'en parlant de la forme des poèmes -liturgiques ou troubadouresques- il faut inclure et leur rythme et leur mélodie, ceux-ci n'étant pas nécessairement pareils. Toujours en observant sa propre définition, Spanke divise les types de strophes en 8 groupes et à l'intérieur de ces groupes, il fait quelques comparaisons vala-

[1]Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik (Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1936).

[2]La structure rythmique et le rapport entre ses membres mélodiques-rythmiques qui s'exprime en similarité ou en diversité.

bles entre des chansons de troubadours et des pièces liturgiques, surtout des manuscrits de Saint Martial.

Ici nous ne discuterons pas en détail les exemples que Spanke donne pour tous ses groupes, parce qu'il est difficile de les évaluer: au lieu de partir des formes qu'avaient les troubadours à leur disposition quand ils écrivaient leurs poèmes, Spanke voit le tout des oeuvres liturgiques et troubadouresques et ensuite le divise en groupes, selon des ressemblances qui nous paraissent arbitraires. Par exemple, le premier groupe comprend des oeuvres dont la ressemblance est que leurs strophes ont deux parties pareilles, tandis que le troisième groupe en comprend qui ont des strophes en série (rimes ab ab ab et durée 88 88 88 / 75 75 75). Mais qui nous dit qu'il n'y a pas d'oeuvres qui tombent dans les deux ou même plus de catégories? Le système de Spanke ne semble pas très efficace pour cette raison.

Il y a quelques exceptions, par exemple dans le cinquième groupe, celui des formes de la séquence. Là, Spanke se base sur des formes disponibles aux troubadours, les séquences de Saint Martial, en donne plusieurs exemples, et ensuite donne plusieurs exemples de chansons de troubadours qui y ressemblent. "L'autrier jost'una sebissa" de Marcabru tombe dans cette dernière catégorie:

L'autrier jost'una sebissa
trobey pastora mestissa,
de joy e de sen massissa;
e fon filha de vilayna,

cap'e gonelh'e pellissa

vest e camiza treslissa,

sotlars e caussas de layna . . . (Riquer, 180)

Cette chanson consiste en strophes de sept vers dont les rimes sont a a a b a a b et la mélodie est A B A B C C D, comme les exemples de la séquence donnés par Spanke (100).

Pourtant, il y a aussi des exemples donnés par Spanke qui ne tombent pas dans le groupe où il les place: selon Spanke "Reis glorios, verais lums e clartatz" (57), une aube de Guiraud de Borneil, constituerait un exemple des strophes de la romance (quatrième groupe: la succession d'au moins trois membres simples aux rythme, rimes et refrain pareils). Des sept strophes de cette chanson, les deux premières ont des rimes en -atz (a) et -uda (b), tandis que la quatrième et cinquième en ont en -el (c) et -atge (d) (Bec 167-68). Alors il ne s'agit donc pas ici d'"au moins trois membres simples aux rythme, rimes et refrain pareils".

Spanke montre son désaccord avec Gennrich (160): ce que celui-ci avait appelé "les strophes de l'hymne" ne sont, selon celui-là, que des strophes en construction libre (son huitième groupe). Aussi, il n'est pas d'accord avec Gennrich que la mélodie soit l'essence de la strophe: "Das Wesen der Strophenform liegt . . . in erster Linie nicht in der Melodie, sondern im textlichen Bau"[1] (160).

[1]L'essence de la forme des strophes ne se trouve pas dans la mélodie en premier lieu, mais dans la structure du

La conclusion de Spanke n'est pas très révolutionnaire; c'est à cause de la façon dont il a organisé ses groupes et dont nous avons parlé ci-dessus. Sa conclusion est qu'il y a entre la lyrique latine du Moyen Age et la lyrique romane du début -l'adjectif "romane" est trop général ici- "Gemeinsamkeit gewisser Strophentypen" (communauté de certains types de strophes) et "gemeinsame Benutzung gewisser Melodien und Strophenschemata" (usage commun de certains mélodies et schémas de strophes). Si Spanke avait organisé ses groupes d'une autre façon, il aurait pu prouver beaucoup plus de ressemblances.

Frederick Brittain fait une distinction claire entre l'hymne et la séquence en 1937[1]: "The various strophes in any one sequence need not be homomorphic, though they often were . . . Whereas in the normal Office Hymn no rhyme used in one stanza was (except by coincidence) repeated in another, each strophe of a Sequence was deliberately linked to its antistrophe by the use of the same final rhyme . . . The typical Office Hymn was iambic, but the typical Sequence, once it had settled down to verse form, was trochaic." (15) Après nous avoir donné l'histoire des hymnes et des séquences (pages 3 et suivantes), Brittain parle des troubadours.

---

texte.

[1]The Medieval Latin and Romance Lyric to AD 1300 (Cambridge: Cambridge University Press, 1937).

Selon lui, la technique des premiers troubadours ressemble à celle des auteurs des hymnes sur plusieurs points (23): les troubadours préfèrent le vers octosyllabique de la strophe ambrosiane et la plupart de leurs vers sont d'une longueur égale[1]. Ils aiment bien écrire en coblas singulars (cobla = strophe) et leurs poèmes sont rimés d'un bout à l'autre comme l'hymne et la séquence qui eux, avaient aussi déjà abandonné la seule assonance. Leurs rimes sont le plus souvent simples (=masculines). Comme illustration valable de cette théorie, Brittain étudie Guillaume IX de Poitiers: sur ses onze poèmes, sept sont entièrement ou partiellement en octosyllabes, dix n'emploient que des vers masculins et cinq ont été écrits en coblas singulars. Ses strophes sont d'une construction simple. Après Guillaume IX de Poitiers, chez Marcabru et Jaufré Rudel, les vers octosyllabiques et les rimes masculines sont toujours dominants -voir par exemple "Lanquan li jorn" de celui-ci et "A la fontana del vergier" de celui-là- d'après Brittain.

Il suggère aussi que peut-être la tornada des troubadours est l'équivalent de la coda[3] de la séquence. C'est

[1]Auparavant, l'auteur avait précisé que la strophe ambrosiane venait de Saint Ambrose qui écrivait des hymnes vers la fin du quatrième siècle.

[2]Aux pages 25/26.

[3]coda = la section musicale à la fin de la séquence qui est musicalement différente du reste.

possible, mais seulement formellement, parce que la coda n'avait pas la même fonction que la tornada[1].

Guido Errante discute aussi la thèse liturgique[2] en concluant que c'est surtout la technique des oeuvres liturgiques qui a été copiée par les troubadours et par technique Errante entend alors: "L'elaborazione di certi mezzi speciali d'espressione verso un fine artistico cosciente (parola-ritornello e verso-ritornello; rims estramps)[3] (437).

En 1945[4] Errante affirme qu'il ne soutient pas la thèse arabe en montrant que les arguments des arabistes en ce qui concerne le zejel[5] ne sont pas convaincants. Il préfère la thèse liturgique, mais y souligne trop l'influence du mysticisme.

En 1948[6] Errante attaque la thèse populaire, en sou-

[1]Voir la note à la page 18.

[2]Sulla lirica romanza delle origini (New York: S. F. Vanni, 1943).

[3]L'élaboration de certains moyens spéciaux d'expression vers un but artistique conscient (parole-refrain et vers-refrain, rime estampie).

[4]"Old Provençal poetry. Latin and Arabic influences" (Thought [Fordham University Quarterly] XX (1945), 305-30.)

[5]Zejel = la forme la plus importante de la poésie arabe-andaloue.

[6]Marcabru e le fonti sacre dell'antica lirica romanza (Florence: G. C. Sansoni, 1948).

tenant de nouveau la thèse liturgique. Comme influence de la liturgie sur les troubadours il cite "Questa tecnica dell' immagine, del simbolo e sopra tutto della composizione"[1] (54). Le savant italien voit cette influence comme la cause de l'obscurité dans la poésie des troubadours. Comme moyen d'influence Errante reconnaît la région du Limousin qui était à l'époque un centre de radiation artistique-littéraire par ses écoles et l'église (57). Il est alors d'accord sur ce point avec d'autres savants, en soulignant l'importance de la musique et de la poésie religieuses pour la musique et la poésie profanes (113). Sa thèse est soutenue par beaucoup d'exemples comparatifs qui ne nous étonnent plus par leur validité.

Un des savants qui a beaucoup fait pour répandre la thèse liturgique est Jacques Chailley qui a publié plusieurs livres et articles à ce propos. En 1955 il écrit "Les premiers troubadours et les versus de l'école aquitaine."[2] Il explique "les versus de l'école aquitaine" (213): "Un chant en vers rimés accentuels, parfois strophique, aux mètres variés, avec ou sans refrains; son sujet est habituellement pieux, mais use parfois d'une liberté qui le mène aux confins du profane; habituellement latin, il est susceptible de s'approprier la langue vulgaire . . .; sa musique est

[1]Cette technique de l'image, du symbole et surtout de la composition.

[2]Romania LXXVI (1955), 212-39.

proche encore des modèles grégoriens, mais suffisamment individualisée par rapport à eux, tantôt syllabique et tantôt mélismatique."[1]

Dans ces versus, Chailley traite la forme, pas le fond. Il cherche une influence "du cadre" (219) des versus sur les troubadours. Comme influence du cadre il classifie par exemple "l'exorde (commencement) -annonce" (217). Il le trouve d'abord dans les séquences des versus aquitains et ensuite dans 6 chansons de Guillaume IX de Poitiers (par exemple "Pos de chantar" [Bec 72]), 2 chansons de Cercamon et 1 chanson de Jaufré Rudel. "L'exorde saisonnier" a suivi la même voie (séquence - chanson troubadouresque): on le rencontre dans 2 chansons de Guillaume IX de Poitiers (par exemple "Ab la dolçor del temps novel" [Bec 75]), 4 chansons de Cercamon (par exemple "Quant l'aura doussa s'amarzis" [Bec 98]) et 5 chansons de Jaufré Rudel (par exemple "Quan lo rius de la fontana" [Bec 79]).

Dans les versus la Vierge est invoquée par "Domna" et les troubadours ont copié ce terme (221) pour s'adresser à leurs dames. Et en ce qui concerne les mètres des premiers troubadours, Chailley conclut qu'eux aussi ressemblent beaucoup à ceux des versus aquitains: le vers de 7 + 4 syllabes de Guillaume IX de Poitiers correspond à celui de 4 + 7 syllabes des versus aquitains (230). Et celui de Cercamon qui a

[1]Versus = "le genre poético-musical dérivé du trope" (Davenson 128). Voir ci-dessous pour "trope".

4 + 6 syllabes correspond à un autre type de versus aquitain (232).

Sur Guillaume IX de Poitiers, Chailley a encore d'autres choses à dire: "Plusieurs [de ses] chansons ont une sortie qui modifie la strophe précédente en la faisant bifurquer avant l'achèvement de son schéma: ce procédé est fréquent dans la séquence" (231). Et la musique de "Pos de chantar" ressemble à celle de "Annus novus in gaudio", un versus aquitain (235).

Selon Chailley, Jaufré Rudel se sert du "refrain en écho vocalique" (234) qui vient lui aussi de la littérature tropale[1]. Le fait que Marcabru a des "rappels irréguliers, échappant à un schéma préétabli, est bien dans la tradition des versus" (236). Les résultats de Chailley sont impressionnants dans le domaine de la forme des chansons d'amour et il réussit à démontrer la viabilité et l'importance de ses résultats.

En 1957 Chailley répète ce qu'il avait déjà dit: une relation étroite existe entre la mélodie des premiers troubadours et les versus de l'école aquitaine. Il ajoute que les versus ont une filiation grégorienne à travers les tropes (124)[2]. Ainsi Chailley complète la chronologie et con-

[1]Trope = une pièce indépendante insérée à l'intérieur de la liturgie (Davenson 126).

[2]"Notes sur les troubadours, les versus et la question arabe" (Sarrebruck: Mélanges Istvan Frank, 1957) 118-

clut qu'on n'a pas besoin du tout d'une influence arabe pour expliquer l'évolution: " . . .les Versus martialiens contenaient l'essentiel des schémas formels et des modèles musicaux des premiers troubadours, sans leur être d'aucun secours, sinon pour des détails occasionnels, dans les problèmes de fond" (128).

Henry Davenson se prononce pour la thèse liturgique en 1961[1]. Il répète beaucoup de ce que d'autres comme Spanke et Chailley ont déjà dit, mais ajoute un exemple intéressant où il analyse (126) une strophe de 6 vers (4 de 8 syllabes et 2 de 4 syllabes) sur deux rimes, qui paraît dans quatre chansons de Guillaume IX de Poitiers. Le schéma en est:

8 8 8 4 8 4

A A A B A B

Davenson dit que ce même schéma apparaît déjà dans le manuscrit SM (Saint Martial) pour la pièce suivante en l'honneur des Saints Innocents:

1 In laudes Innocentium
Qui passi sunt martirium
Psallat chorus infantium:
Alleluia
5 Sit decus regi martirum

28.

[1]Les Troubadours (Paris: Editions du Seuil, 1961).

Et gloria![1]

En effet, de ces six vers, tous sauf 4 et 6 ont 8 syllabes; 4 et 6 en ont quatre. Les rimes sont A A A B A B, A étant en -ium et B étant en -ia. De nouveau, la preuve pour la thèse liturgique est convaincante.

[1]En l'honneur des Innocents qui ont souffert le martyre, le choeur d'enfants chante en psaume: alléluia, que l'honneur soit au roi des martyrs, et la gloire!

Conclusion

La thèse liturgique, selon laquelle il y a une influence du latin médiéval liturgique sur la poésie des troubadours, nous paraît très valable. Aucun médiéviste ne nie le rôle important que jouait l'église à cette époque. Dans la région où les premiers troubadours faisaient leurs vers, il y avait plusieurs centres artistiques-littéraires dont l'abbaye de Saint Martial est l'un des plus importants. Cette abbaye était aussi un centre d'éducation où au moins quelques-uns des premiers troubadours ont reçu la leur. Il n'est pas difficile de s'imaginer comment l'élément liturgique a pu entrer dans la poésie de ces troubadours.

Au vingtième siècle les savants ont peu à peu formulé la thèse liturgique. D'abord il fallait rassembler les mélodies des troubadours, ce que Beck a fait au début du siècle. Ensuite il fallait inventer un système pour pouvoir "lire" ces mélodies: Beck a inventé la théorie des modes, par laquelle il a déjà vu les ressemblances entre les mélodies liturgiques et celles des troubadours, même si de nos jours on ne se sert plus souvent de sa théorie.

L'allemand Gennrich a voulu prouver le rapport entre les mélodies des troubadours et celles des hymnes et des séquences. Cependant, il ne fait pas assez attention aux rimes et au mètre. Ses schémas sont confus et il parle du lai sans le définir suffisamment. Malgré cela, nous pouvons suivre les ressemblances qu'il indique par-ci par-là.

Scheludko a été le premier à trouver des ressemblances

qui n'étaient pas seulement dans le domaine de la mélodie: certaines images religieuses, des noms pour la Dame, la voix qui réveille, le cantique matinal et le chant à la louange de Dieu. Ces exemples sont assez isolés, mais quand même évidents.

Spanke essaie de diviser toutes les ressemblances en groupes, basés sur des critères assez arbitraires. Il observe non seulement la mélodie, mais aussi le rythme et réussit à donner quelques exemples intéressants.

Les recherches relativement récentes de Chailley sont les plus importantes. Chailley y indique comment les chansons des troubadours se sont développées à travers les tropes et les versus aquitains et illustre sa thèse par des exemples convaincants. Ces ressemblances ne viennent que du "cadre" (la forme plutôt que le fond), mais Chailley en ajoute aussi quelques-unes qui sont plus que le cadre: l'exorde-annonce, l'exorde saisonnier et l'emploi de "Domna".

Nous n'avons pas trouvé de source de la fin'amors dans la thèse liturgique, mais le problème des origines formelles et musicales de la poésie des troubadours a été résolu d'une façon acceptable, ainsi que celui de quelques éléments de son contenu.

Influences du latin médiéval

B. Le latin séculier

Comme le latin médiéval liturgique a laissé des traces sur la tradition de la poésie courtoise, il y a aussi des influences du latin médiéval séculier sur les chansons de l'amour courtois / la fin'amors.

En 1857 dans son oeuvre Espagne et Provence[1] Eugène Baret dit que "Les premiers troubadours furent précédés de productions intermédiaires, qui prirent naissance dans les monastères" (43). Ces productions intermédiaires étaient séculières, malgré le lieu de leur naissance, et Baret croit en avoir trouvé des exemples du dixième siècle dans les oeuvres de Raynouard et Fauriel[2]. Sa théorie n'est pas convaincante et il ne fournit pas les exemples nécessaires.

En 1880 Adolfo Bartoli suggère une autre source d'inspiration troubadouresque dans Storia della Letteratura Italiana[3]qui sera reprise plus tard par d'autres savants: les goliards. Les goliards étaient de jeunes hommes qui voyageaient de ville en ville pour étudier, soit à une université, soit chez un savant. Ces jeunes hommes aimaient "la bonne vie" et faisaient des chansons sur les femmes, l'amour, l'alcool et la nature. Sur ces goliards, Bartoli remarque[4]:

[1]Paris: Auguste Durand, 1857.

[2]Il n'est pas clair de quelles oeuvres il s'agit ici.

[3]Milano: Vallardi, 1880.

[4]A la page 322.

"Ora codesti improvisatori plebei, codesti cantori diversi, codesti musici delle piazze e dei trivi, sembra che fossero specialmente accolti e festeggiati tra le popolazioni della Francia meridionale."[1] Nous sommes d'accord avec Kate Axhausen[2] quand elle dit de Bartoli qu'il ne fait pas de rapprochements bien construits entre la poésie des goliards et celle des troubadours, mais il faut ajouter que ce n'était pas son but, sans doute, et qu'il voulait seulement indiquer la possibilité de cette source.

Au vingtième siècle, l'intérêt pour les théories sur l'influence du latin médiéval séculier continue. En 1918 le Néerlandais Jean-Jacques Salverda de Grave[3] répète une idée conçue et discutée avant, à savoir que "la période provençale de la poésie des troubadours a pu être préparée par une période pendant laquelle des jongleurs chantaient des poésies lyriques en latin" (248). Puisque beaucoup de troubadours savaient le latin, étant des clercs, il est normal qu'ils se soient servis de genres qui se rattachaient à une

[1]Alors, ces improvisateurs plébéiens, ces chanteurs divers, ces musiciens des places et des rues, il paraît qu'ils étaient reçus et fêtés spécialement parmi les populations de la France méridionale.

[2]Die Theorien über den Ursprung der provenzalischen Lyrik (Marburg: G. H. Nolte, 1937).

[3]"Quelques observations sur les origines de la poésie des troubadours" Neophilologus III (1918), 247-52.

tradition antérieure en latin.

Les genres auxquels il fait référence, sont le planh et le partimen. Le planh est, selon le savant, né du "planctus" médiéval; le partimen descend du "conflictus" médiéval. Sans donner d'exemples, Salverda de Grave se demande s'il n'est "pas infiniment plus vraisemblable que, dès cette époque ancienne (en 826), les mêmes poètes qui faisaient des vers latins, chantaient aussi à l'occasion en langue vulgaire, soit dans un latin fortement mélangé de provençal, soit déjà en provençal?"(250)

L'essence de sa théorie est que ce ne sont ni les genres qui changent à travers les siècles, ni les personnes qui chantent, mais bien la langue dans laquelle elles chantent. Son argument semble valable puisqu'au moins quelques troubadours savaient le latin et qu'un peuple ne parle pas une nouvelle langue d'un jour à l'autre, sans période intermédiaire. Mais Salverda de Grave ne nous fournit pas d'exemples de cette période intermédiaire (ou d'aucune autre période) et alors nous ne pouvons accepter sa théorie que comme une suggestion intéressante.

En 1919, J. J. A. A. Frantzen[1] soutient la thèse de Salverda de Grave: en ce qui concerne la forme littéraire (motifs, style et technique), la lyrique courtoise dérive de

[1]"Uber den Einfluss der mittellateinischen Literatur auf die französische und deutsche Poesie des Mittelalters" Neophilologus IV (1919), 358-71.

l'école savante, où des clercs faisaient des vers en latin et en langue romane (365). Frantzen indique qu'il n'y avait pas de manque d'écoles savantes: Rheims, Paris, Montpellier (vieilles), Toulouse, Périgueux, Poitiers, Tours, Laon, Angers et Chartres avaient une école-dôme ou -cathédrale et des écoles-monastères fameuses se trouvaient à Cluny, Saint-Martin de Tours, Marmoutiers, Saint-Germain des Prés, Saint-Denis, Saint-Maur, Saint-Martial de Limoges, Saint-Hilaire de Poitiers et Saint Victor de Marseille (366). Le fait que des clercs faisaient de la poésie profane est attribué par Frantzen à l'influence d'Ovide.

Le savant trouve une origine latine au Moyen Age non seulement pour le planh et le partimen, mais aussi pour la canso et le sirventes. Il voit des précurseurs de ceux-ci dans la poésie de cour médiévale (367). Une différence entre Salverda de Grave et Frantzen est que celui-ci étaie son argument d'exemples. Il les prend du manuscrit #1552 de Cambridge, mais malheureusement le savant ne distingue pas assez la poésie française de la poésie allemande.

En 1925-26, Hennig Brinkmann publie deux oeuvres sur l'influence du latin médiéval séculier sur la tradition poétique: Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter et Entstehungsgeschichte des Minnesangs[1]. Dans la première oeuvre, Brinkmann analyse la poésie d'amour latine du Moyen Age pour en déduire, dans son deuxième livre, la

[1](Halle: Niemeyer, 1925) et (Halle: Niemeyer, 1926).

poésie des troubadours. Pour comprendre son argumentation, il nous faut résumer ce qu'il dit de la poésie d'amour latine.

Déjà à partir de l'an 1000, Brinkmann trouve un lyrisme d'amour présent en latin (3) et il le divise en plusieurs catégories:

- des épîtres (10). Au dixième et onzième siècle des épîtres étaient écrites entre amis. Un exemple en est Baudri de Bourgueil. Des épîtres érotiques étaient aussi écrites, par exemple par une femme, à Hildebert de Tours. Brinkmann voit ici une influence évidente d'Ovide.
- de la poésie érotique de personnes connues, c'est-à-dire non anonymes (20). Nous en avons des exemples par Hugo d'Orléans, Arnolphe de Lisieux, Hilarius, Matthieu de Vendôme, Abélard, Pierre de Blois etc.
- le lyrisme des goliards (31), qu'il appelle "Jugenddichtung" (33) = poésie de jeunesse. Un exemple en est Gauthier de Châtillon. Cette catégorie a beaucoup de poèmes anonymes.
- le lyrisme personnel (38) dont il identifie comme motifs: la louange de l'être aimé, la peinture de la passion, la prière d'exaucement, l'expression du bonheur, l'expression de la douleur. Ovide et le Cantique des cantiques en seraient des sources, selon Brinkmann.

A travers le temps, l'épître disparaît. La lyrique des goliards a un rapport avec la poésie savante des écoles (44). C'est de cette source-ci que viennent ses motifs, mais c'est de la poésie religieuse que viennent sa forme, sa mé-

lodie, son rythme, ses strophes et son exorde saisonnier / de nature (47).

Dans Entstehungsgeschichte des Minnesangs Brinkmann souligne l'importance de l'école d'Angers (19) où entre autres Baudri de Bourgueil a étudié, qu'il a mentionné dans l'autre livre, ainsi que Marbode et Hildebert de Lavardin (peut-être). Ces hommes ont écrit des lettres à des reines et des princesses: à Cécile et Adèle, filles de Guillaume le Conquérant, à Mathilde, fille du roi Malcolm d'Ecosse et femme d'Henri Premier d'Angleterre (20) et à Emma, femme d'Edelreth II (26). Brinkmann ne voit pas de différences entre les cours de ces dames-ci et celles des dames des troubadours plus tard: aux cours de ces dames-ci, la dame mariée se trouve au centre de la compagnie, le poète loue sa beauté et sa générosité en chantant; parfois, au sommet de son enthousiasme, le poète compare la dame à une déesse (23).

La situation de Cécilie est différente. Elle est dans un monastère quand Hildebert lui envoie des lettres. Voilà pourquoi il lui écrit: "Coniunxit sponsam te sibi, virgo, Deus"[1](26). Il n'est pas extraordinaire qu'on écrive à des nonnes: Baudri de Bourgueil l'a fait aussi. Comme raisons de ce phénomène Brinkmann donne un amour commun pour Dieu, le besoin de sympathie et l'esthétique (29-30). On échangeait même des cadeaux.

Après cette description de l'école d'Angers, Brinkmann

[1]Dieu t'a jointe à lui comme fiancée, vierge.

propose que ce service d'amour est arrivé de l'Anjou au Poitou, chez Guillaume IX de Poitiers. Ce qui lui semble une hypothèse plus intéressante, c'est que le service d'amour de l'école d'Angers a été transporté en Angleterre (les dames dont nous venons de parler, vivaient en Angleterre) et ensuite au Poitou (36). Une comparaison des deux services d'amour révèle beaucoup de similarités: l'amour est une maladie, la dame est louée, le poète est proche de la mort, sa dame seule peut le guérir, la dame est un miracle de la création de Dieu (37).

Quand les troubadours ont commencé à écrire leur poésie, ils ont trouvé alors, selon Brinkmann, le début d'un service d'amour dans la tradition de l'école d'Angers (42). Mais, celle-ci n'est pas la seule source de la poésie des troubadours: Brinkmann ne veut pas oublier le rôle que les goliards y ont joué. A son avis, la répétition de la même rime à l'intérieur d'une seule strophe, trouvée chez les troubadours, vient des "Carmina Burana", une collection de chansons des goliards. La même évolution vaut pour la "revocatio" (la révocation de la façon dont on a mené sa vie jusqu'ici) que le savant allemand trouve dans la poésie de Guillaume IX de Poitiers (52). Aussi l'exorde saisonnier/ de nature que nous avons rencontré avant, est attribué aux goliards: originellement l'exorde vient des hymnes, mais ensuite il est entré dans la poésie des troubadours par l'intermédiaire de celle des goliards (51).

Brinkmann établit une distinction intéressante entre

deux courants différents à l'intérieur de l'amour courtois / de la fin'amors: d'un côté, il y a sa force érotique et de l'autre, sa force morale et moralisante (54 ff.). Celle-ci vient de la culture chrétienne, comme nous la retrouvons dans l'école d'Angers, selon Brinkmann, et celle-là des goliards. Ovide a influencé les deux sources, ajoute-t-il. Pour la plupart des genres de la poésie des troubadours Brinkmann donne des précurseurs dans la poésie médiévale latine (sirventes, partimen, planh, tenson, pastourelle etc.).

Cette théorie de Brinkmann n'a pas été bien reçue. On n'a pas critiqué ses dérivations de la poésie médiévale latine, mais plusieurs autres choses. D'abord, un grand problème vient du fait que dans ses recherches, Brinkmann s'est servi de textes goliardiques non-datés. Ainsi, au moins la partie sur les goliards devient très difficile à vérifier. Les traits de l'amour peuvent toujours être pareils chez les goliards et les troubadours, mais il est impossible de dire lesquels étaient antérieurs. En effet, certains savants ont ridiculisé la théorie de Brinkmann parce qu'ils sont très sûrs de la postériorité des goliards par rapport aux troubadours. De nos jours, on préfère adhérer à la simultanéité des deux poésies: "most striking is the contemporaneity with the great period of the courtly lyric of the most famous manuscript, the Benedictbeuern Carmina Burana. Helen Waddell dates various poems in this manuscript 1177, 1187 and 1189, observing that the handwriting of the manuscript is thirteenth-century, but its contents place it in the twelfth and

early thirteenth centuries" (cité par O'Donoghue comme valable, à la page 23).

Ce n'est pas le seul problème de la théorie de Brinkmann. Une autre objection qu'on lui a faite est qu'il se peut qu'il ait mal interprété les Angevins. Cette objection nous paraît justifiée: pourquoi mettre en relief Angers d'une telle façon? Brinkmann n'a pas démontré ce qu'avait Angers que les autres écoles de l'époque n'avaient pas. Aussi, son idée sur la transmission de la tradition d'Angers au Poitou n'est pas très convaincante, tandis que cette transmission est absolument nécessaire puisqu'on place toujours le premier troubadour à Poitiers. Le dernier problème est la conséquence du premier: si les goliards n'étaient pas antérieurs aux troubadours, d'où vient le côté érotique de la fin'amors? Le savant ne l'a pas trouvé chez les Angevins!

Le nom de Dimitri Scheludko revient ici une troisième fois. Cette fois-ci, c'est comme représentant de sa "vraie" théorie. Il en parle dans deux articles[1]. Le premier article est celui qui discute les influences du latin classique. Rappelons-nous que Scheludko reconnaît une influence de certains poètes classiques (comme Publius Syrus) qui se limite à des aphorismes et des phrases, ainsi qu'une influence

[1]"Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik" Archivum Romanicum XI (1927), 273-312 et XV (1931), 137-93.

d'Ovide qui comprend aussi des motifs comme le secret dans l'amour etc. Malgré cela, Scheludko refuse d'admettre que les origines du lyrisme troubadouresque sont classiques parce que, selon lui, les troubadours se sont servis des éléments classiques mais " . . . gehörten also in Bezug auf ihre grosse Neigung zu dem rhetorischen Ausbau ihrer Lieder sowie zu den Sentenzen und der sentenzartigen Einkleidung ihrer Gedanken vollständig in die mittelalterliche gelehrte lateinische Schultradition"[1](307).

Le savant bulgare consacre le deuxième article complètement à cette théorie (sauf les dernières pages qui traitent de la thèse liturgique). Il nous montre beaucoup d'éléments du lyrisme troubadouresque qui viennent de l'école de la rhétorique médiévale: "colorar un chan" (colorer une chanson), employé entre autres par Arnaud Daniel, vient de "colores rhetorici" dont parlent tous les manuels de rhétorique médiévaux, comme beaucoup de traités musicaux de l'époque (139-42).

Le verbe "polir" (des mots) est déjà dans des manuels de rhétorique antérieurs aux troubadours (142) et Scheludko croit y avoir découvert aussi l'origine du "trobar clus" et

[1] Par rapport à leur grande inclination au développement rhétorique de leurs chansons ainsi qu'aux aphorismes et la façon de présenter leurs pensées comme des aphorismes, [les troubadours] font alors entièrement partie de la tradition savante latine de l'école du Moyen Age.

du "trobar leu" (142). Il se demande si, au lieu de deux styles tout à fait différents, il ne s'agit pas plutôt de façons différentes dont se servent les troubadours d'un même style. Dans les manuels de rhétorique, on divise les moyens d'expression en deux groupes: les "schemata" et les "tropi". Ceux-là comprennent les jeux de mots qui reposent sur un accord simple, des combinaisons grammaticales ou syntactiques etc.; ceux-ci comprennent les figures qui dépendent du sens des mots comme l'allégorie et les métaphores. Les schemata sont les précurseurs du trobar leu et les tropi ceux du trobar clus, propose Scheludko (143). Il étaie son argument d'exemples convaincants.

Le Bulgare prouve que les troubadours connaissaient la rhétorique latine puisqu'il n'y avait pas encore de manuels en langue romane (148). Il veut prouver aussi que les troubadours ont construit leurs chansons selon les règles de cette rhétorique. Pour cela, il se base directement sur des poèmes et en déduit:

- l'"inventio materiae"(148) = le razo, où le poète nous dit le thème de son poème. Un exemple en est "Ges non puesc en bon vers falhir / Nulh'ora que de midons chan;"[1]de Peire Rogier (Bec 110);
- l'"amplificatio" (149, 155) = l'exagération;
- la "contentio" (151) = l'antithèse;

[1]Je ne saurais faillir en un "bon" vers quand je chante ma Dame (traduction par Bec).

- des lieux communs rhétoriques comme le désir de l'amant de servir sa dame et de faire ce qu'elle veut (153) et le fait que l'amant ne veut d'amour que celui pour sa dame même quand il sait qu'il n'aura pas de succès (150);
- la "repetitio" (157) = la répétition. Un exemple en est le vers cité avant de Guillaume IX de Poitiers "pres suy del penr'e del grazir, e del celar e del blandir" (Bond 34);
- l'apostrophe de l'Amour (157);
- l'"exclamatio" et l'"interrogatio" (158) = l'exclamation et l'interrogation. Un exemple de la première est "Las! qu'ieu d'Amor non ai conquis / Mas cant lo trebalh e l'afan" [1] de Cercamon (Bec 98).
- l'"alliteratio" (159) = l'allitération;
- l'idée de la nécessité de garder une juste mesure (176) etc.

Scheludko attribue une grande importance aux lieux communs et dit même que toutes les chansons des troubadours sont construites de lieux communs rhétoriques (156). Cela explique pourquoi la liste ci-dessus est si longue: les troubadours ne voulaient pas être originaux -nous avons mentionné avant, que toutes les dames décrites dans leur poésie se ressemblent- et se servaient de ce qui était disponible, dans ce cas la rhétorique médiévale. Le problème qu'il y a se trouve dans l'expression "lieux communs rhétoriques"

[1]Hélas! d'amour je n'ai conquis que la souffrance et la douleur (traduction par Bec).

(traduit par nous de "rhetorische Gemeinplatze"). Si nous avons bien compris Scheludko, il appelle par exemple le désir de l'amant de servir sa dame et de faire ce qu'elle veut, un lieu commun rhétorique, parce que ce motif réapparaît partout dans la rhétorique des troubadours. Cela n'a quand même rien à faire avec l'origine de ce lieu commun, mais plutôt avec son usage. Scheludko ne prouve nulle part que l'origine de ce lieu commun est la rhétorique médiévale et alors, au fond, il ne devrait pas faire partie de sa discussion.

A part cela, les arguments de Scheludko sont très valables et convaincants. Ils résolvent deux problèmes des recherches sur les origines du lyrisme des troubadours et de la fin'amors: au lieu de chercher l'origine en dehors de l'Europe, comme le fait la thèse arabe (selon laquelle les Arabes auraient transporté la fin'amors en Espagne, d'où elle est arrivée en France), cette théorie-ci affirme que les troubadours se sont basés sur quelque chose qui leur était disponible facilement là où ils faisaient leurs poèmes, à savoir la rhétorique médiévale. Aucune importation n'est nécessaire, comme par exemple la théorie de Brinkmann le requérait (Anjou - Poitou).

L'autre question résolue par cette théorie concerne les lieux communs dans la poésie des troubadours. A part ceux du contenu de la poésie, les lieux communs viennent d'un système qui existait déjà depuis longtemps quand les troubadours sont arrivés sur la scène de la rhétorique médiévale. De celle-ci, les troubadours ont copié des figures de style

et des termes. Il ne faut pas étendre l'idée de cette imitation au-delà pour y inclure des lieux communs de contenu, mais on peut dire que les éléments qui étaient présents dans la poésie de Guillaume IX de Poitiers, sont devenus des lieux communs dans la poésie de ceux qui l'ont suivi.

Ce que Scheludko ne souligne pas assez, c'est l'originalité des troubadours. Par la nature de sa théorie, il fournit la continuité chronologique et historique que beaucoup de savants ont cherchée pendant longtemps mais il ne faut pas oublier que la lyrique des troubadours, telle qu'elle apparaît soudain au douzième siècle, a toujours des éléments qui ne s'expliquent pas par cette continuité chronologique et historique de Scheludko.

Reto R. Bezzola aborde ces problèmes dans son oeuvre monumentale sur Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)[1] terminée après 19 ans de travail en 1963. Il admet l'origine liturgique des formes de la poésie des troubadours (les hymnes de Saint Martial) et propose une théorie tout à fait nouvelle sur l'origine de la fin'amors. Cette théorie peut être définie comme "une réaction séculière contre l'influence du latin liturgique" et en tant que telle, elle pourrait être discutée dans la partie sur les influences du latin liturgique mais, à cause de sa nature si séculière, nous avons choisi de la discuter ici.

[1]Paris: E. Champion, 1944-63.

L'essence de la théorie de Bezzola est que Guillaume IX de Poitiers a créé la fin'amors tout seul. L'auteur explique dans la deuxième partie de son oeuvre ("La Société féodale et la transformation de la littérature de cour") comment le premier troubadour a pu faire cela. D'abord il nous décrit le Guillaume qui a écrit des chansons "gaillardes et facétieuses" (274). C'est le Guillaume qui aimait les femmes, qui avait une liaison avec une vicomtesse pour laquelle il a été excommunié deux fois, qui, contrairement à ses ancêtres, montrait une "indifférence, réserve et inimité ouverte" (273) envers l'Eglise: un de ses contemporains l'appelait non sans raison "l'ennemi de toute pudeur et sainteté"(268).

Nous ne pouvons pas imaginer un tel Guillaume comme le créateur de la fin'amors. C'est parce qu'il nous manque un élément très important selon Bezzola: la présence de Robert d'Arbrissel, qui était le fondateur de l'ordre et du monastère de Fontevrault et d'autres couvents dépendants; il est mort en 1117. Guillaume n'a pas participé à la naissance de plusieurs mouvements religieux sous son règne, comme celui de Robert d'Arbrissel, mais il en a été affecté indirectement parce que sa deuxième femme, la comtesse Philippa, ainsi qu'Ermengarde, sa première femme, y participaient ardemment. Selon Bezzola, Robert d'Arbrissel avait une "puissance spirituelle redoutable" (278) et prêchait "la vraie piété intérieure, la pauvreté, la retraite du monde, l'humilité, la fermeté, la crainte de Dieu et le détachement de tous les biens terrestres" (280).

La plupart de ceux qui suivaient d'Arbrissel, étaient des femmes et la conséquence en était que celui-ci s'occupait de plus en plus d'elles (285): il exalte la femme entre autres en choisissant une abbesse au lieu d'un abbé et en dédiant une église à la Vierge (284). Vers 1115, Bezzola trouve et Philippa et Ermengarde retirées à Fontevrault, celle-là à cause de la vicomtesse de son mari.

Selon Bezzola, Philippa et Ermengarde n'étaient pas les seules dames nobles à quitter leurs pays et à se retirer à Fontevrault (une fille de Guillaume s'est jointe à elles), mais il y avait un vrai "exode général de nobles dames" (292). Et Guillaume a réagi contre l'exode dans sa poésie. Bezzola voit cette réaction comme faisant partie d'une lutte entre une société féodale qui croyait pouvoir trouver son propre salut, et une Eglise qui voulait lui donner ce salut. La femme se trouvait au milieu des deux et ainsi est devenue "l'enjeu de la lutte" (311). Et l'Eglise et la société féodale voulaient posséder la femme: des deux côtés on a commencé à lui ériger des autels (312), mais la compétition était forte du côté de l'Eglise, parce qu'elle donnait à la femme une place "qui lui revient comme incarnation de la mère de Dieu" (312).

Voilà comment Bezzola voit la création de la <u>fin'amors</u> par Guillaume IX de Poitiers. Il représente non seulement une classe de la société qui se prononce contre le pouvoir de l'Eglise, mais est aussi un homme abandonné par au moins trois femmes aimées qui se sont retirées dans un couvent.

Nous voyons des problèmes dans cette théorie de Bezzola. Il y a le fait de la personnalité de Guillaume. L'auteur veut étayer son argument par une description de cette personnalité, mais en fait le rend plus faible. Si la personnalité de Guillaume est telle qu'il écrit des chansons "facétieuses et gaillardes" un jour, qu'il est abandonné par deux épouses et a une liaison avec une vicomtesse, pourquoi créerait-il la fin'amors un autre jour? Il ne traite pas les femmes avec le respect que requiert la fin'amors (dans sa vida on l'appelle "uns . . . dels majors trichadors de domnas" [Bec 71], un des majeurs hommes tricheurs de femmes); certainement il n'a pas besoin de discrétion, parce qu'on sait déjà qu'il a une liaison avec la vicomtesse (il a des enfants avec elle); un homme qui aime évidemment les femmes, pourquoi créerait-il des obstacles comme la fin'amors et le service d'amour pour avoir une femme? Nous ne rejettons pas l'idée que Guillaume IX de Poitiers a inventé la fin'amors -cela nous semble quand même un effort formidable pour une seule personne!- mais l'argument dont Bezzola se sert en se basant sur la personnalité du premier troubadour, ne nous paraît pas très valable.

Pendant que Bezzola écrivait son oeuvre monumentale, Herbert Kolb[1] suivait un chemin différent influencé par la

[1]"Der Begriff der Minne und das Entstehen der höfischen Lyrik" Hermaea: Germanistische Forschungen (Halle) n. s. 4 (Tübingen: Niemeyer, 1958).

psychologie augustinienne. Il pense que le lyrisme courtois se servait des moyens de connaissance et des formes d'expression de la psychologie chrétienne pour les employer dans l'amour courtois / la fin'amors pour un état d'âme pareil, mais un objet tout à fait différent (130).

Kolb est d'accord avec Bezzola que le lyrisme courtois a été créé par une seule personne (143), mais ne croit pas que cette personne soit Guillaume IX de Poitiers (249). Il sait qu'il s'agit d'une personne qui appartenait à l'état des chevaliers et qui a reçu une éducation cléricale (200), mais son identité lui reste inconnue (249). Guillaume IX de Poitiers aurait continué la tradition que cette personne inconnue avait commencée (249).

Kolb est aussi d'accord avec Scheludko sur un autre point: à son avis, le lyrisme troubadouresque et l'amour courtois / la fin'amors, une fois qu'ils avaient été inventés, se sont développés suivant les méthodes de l'école médiévale. Il donne les preuves suivantes (nous traduisons):
- les troubadours considèrent leur art comme une science; pour la plupart d'entre eux, une éducation par les écoles latines peut être démontrée et beaucoup d'entre eux allaient à l'école en même temps qu'ils faisaient du "trobar" (267);
- en suivant les indications des biographes des troubadours, on peut supposer qu'il y avait un rapport étroit entre leur art poétique et l'éducation littéraire que les troubadours recevaient par le "studium profanum" (270);

- les troubadours ont bien connu la citation d'autres auteurs comme autorité et s'en sont servis dans leur poésie (271);
- les troubadours ont cherché parmi d'autres auteurs une confirmation de leurs propres opinions (274);
- le trobar clus est né d'initiatives savantes latines du Moyen Age (284);
- les troubadours ont employé l'"accidens" qui vient d'Aristote et veut dire "tout ce par quoi quelque chose de réel paraît plastique" (285).

En ce qui concerne une influence d'Ovide, Kolb dit ce que nous avons déjà découvert: "Für die Konzeption der höfischen Minne war Ovid nicht massgebend; er hatte Bedeutung lediglich für die Ausgestaltung der Minnelyrik, hierbei allerdings als der wichtigste von den in Frage kommenden auctores."[1] (290) A cela, Kolb ajoute encore qu'il ne faut pas voir le lyrisme courtois comme un phénomène isolé, parce que sa naissance doit être vue en rapport avec l'humanisme du douzième siècle (324) et que l'art des mots était plus important pour les troubadours que l'art de la chanson (305).

Kolb nous offre une solution au problème de Bezzola en ce qui concerne la personnalité de Guillaume IX de Poitiers,

[1]Pour la conception de l'amour courtois, Ovide n'était pas influent; il était important seulement pour le développement du lyrisme courtois, ici certainement comme le plus important des auteurs qui comptent.

puisqu'il ne le voit pas comme le créateur de la fin'amors. Bien sûr le fait d'attribuer la fin'amors à un inconnu est beaucoup moins satisfaisant, mais peut-être plus logique parce qu'il explique aussi comment le lyrisme de Guillaume peut paraître "tout fait". Nous ne sommes pas d'accord avec Kolb que les mots étaient plus importants que la musique pour les troubadours. Après avoir vu tant de preuves pour la thèse liturgique et la qualité de recherches qui font attention à l'un et non pas à l'autre, il nous paraît que les deux, les mots et la musique, sont importants. Aussi, pour que nous puissions accepter son argumentation sur l'humanisme du douzième siècle, il aurait fallu nous donner plus de renseignements qu'il ne l'a fait.

Conclusion

Au dix-neuvième siècle, Baret et Bartoli ne font que proposer l'idée d'une influence goliarde.

Au vingtième siècle, Salverda de Grave suggère que les troubadours étaient les mêmes personnes qui chantaient en latin et qu'ainsi ils se sont servis des mêmes genres qui existaient déjà dans le lyrisme latin de l'époque. Il essaie de prouver sa théorie pour le planh et le partimen mais il ne donne pas d'exemples. Son compatriote Frantzen est d'accord avec lui et veut étendre la théorie pour y inclure aussi la canso et le sirventes.

Ayant commencé par une étude de la poésie d'amour latine du Moyen Age, Brinkmann isole ensuite deux types de cette

poésie pour en déduire la poésie des troubadours. Les deux types qu'il choisit sont l'école d'Angers et les goliards. Brinkmann voit deux courants à l'intérieur de la fin'amors: une force morale et une force érotique, la première venant de l'école d'Angers et la deuxième des goliards. Comme nous l'avons vu, il y a des problèmes avec chacun des éléments de cette théorie, avec la façon dont Brinkmann a fait ses recherches et avec son interprétation.

La théorie de Scheludko se révèle pleine de promesses. Selon elle, l'école latine médiévale et la rhétorique médiévale sont très importantes. Scheludko nous montre assez d'exemples pour que nous puissions lui accorder qu'il y a beaucoup d'éléments dans la poésie des troubadours qui viennent de la rhétorique médiévale. Aussi la filiation qu'il offre des trobar clus et des leu (schemata et tropi) paraît valable. En effet, cette théorie ne contredit pas l'idée que les troubadours étaient des personnes qui chantaient aussi en latin et se servaient des genres latins. Le problème de sa théorie est situé, comme nous l'avons vu, dans les "lieux communs rhétoriques" et dans un manque apparent de reconnaissance de l'originalité des troubadours, causé par la nature continue (historiquement et chronologiquement) de la théorie.

La théorie de Bezzola sur l'origine de la fin'amors peut être décrite comme "une réaction séculière contre une influence du latin liturgique". La réaction séculière y vient de Guillaume IX de Poitiers (et à travers lui, de tou-

te la société féodale qui s'oppose au pouvoir croissant de l'Eglise sur les femmes) et l'influence liturgique de l'Eglise contre laquelle il réagit, vient spécifiquement de Robert d'Arbrissel, le fondateur de Fontevrault. Guillaume a inventé la fin'amors tout seul, selon Bezzola, et pour nous montrer la validité de cet argument, il se base sur la personnalité du troubadour. Voilà une action qui nous paraît agir exactement contre sa propre thèse.

L'idée d'une seule personne comme créateur de la fin'amors n'est pas très populaire, mais déjà plus facilement acceptable selon la théorie de Kolb, parce qu'il ne croit pas que cette personne soit Guillaume IX de Poitiers. Il ne connaît pas l'identité du créateur, mais il propose quelques caractéristiques.

Conclusion finale

Au début du douzième siècle une nouvelle poésie paraît dans le Limousin: la poésie des troubadours. Les premiers exemples que nous en avons, sont les onze poèmes de Guillaume IX de Poitiers et voilà pourquoi on l'appelle souvent "le premier troubadour". Il serait mieux de l'appeler "le premier troubadour que nous connaissons", comme certains savants l'ont proposé, parce que nous ne sommes pas sûrs qu'il ait vraiment créé la poésie des troubadours. Ce qui est sûr, c'est que dans les onze poèmes de Guillaume IX de Poitiers, nous rencontrons déjà tous les aspects de la poésie troubadouresque, y compris ceux de la fin'amors. Beaucoup d'autres troubadours se sont servis des mêmes éléments après Guillaume.

Le but de cette étude était de voir si certains de ces éléments s'insèrent dans une tradition latine. La nature de ces aspects ne devait pas être spécifique: nous avons étudié la forme extérieure de la poésie, son mètre, ses rimes, sa mélodie, son contenu philosophique, son style, des motifs de son contenu, bref, forme et fond. Par l'étude du tout, nous voulions voir s'il y avait aussi une origine latine pour (des aspects de) la fin'amors, cette conception tout à fait nouvelle de l'amour qui a été imitée par des poètes dans plusieurs pays. La nature de la tradition latine par contre était très spécifique: nous avons isolé celle du latin classique, du latin médiéval liturgique et du latin médiéval séculier. Après chaque discussion d'une certaine in-

fluence latine, nous avons résumé dans une conclusion les aspects qui étaient importants dans la catégorie discutée; ici nous voulons mettre ces trois discussions ensemble et essayer de proposer une image finale intégrale de l'influence latine sur la poésie des troubadours et la fin'amors.

Nous ne savons toujours pas si Guillaume IX de Poitiers était le premier troubadour, mais même sans cette connaissance, il est évident -voir ici les recherches de Kolb et de Scheludko- que lui et les troubadours immédiatement après lui, venaient du Poitou et du Limousin et y ont reçu une éducation en latin qui incluait la rhétorique des anciens. Comme preuves de cette théorie, nous acceptons des traces dans la poésie des troubadours qui viennent clairement de l'école latine du Moyen Age: en ce qui concerne le style, nous pensons à l'amplificatio, la repetitio, l'alliteratio, l'apostrophe, le trobar clus / leu etc. A propos de termes qui viennent de l'école latine, nous pensons à colorar un chan, polir etc. Il n'y a pas de raison de penser que l'école d'Angers joue un rôle particulier ici, mais nous ne pouvons pas exclure que les étudiants de l'école latine aient aussi fait des poèmes en latin et qu'alors ils ont repris les genres disponibles dans la poésie latine (Salverda de Grave, Frantzen).

Les écoles médiévales avaient des bibliothèques, parfois de très grandes bibliothèques. Les oeuvres dans ces bibliothèques étaient en latin et il y en avait beaucoup par des auteurs de l'Antiquité: Virgile, Ovide, Horace, Cicéron,

Martial, Sénèque et Publius Syrus (voir Haskins: The Renaissance of the Twelfth Century) étaient tous disponibles aux troubadours. Mais le format de l'oeuvre transmise variait d'auteur en auteur. Parfois, comme c'était le cas de Publius Syrus, il ne s'agit que des aphorismes dans un florilège. L'oeuvre d'Ovide avait été transmise in extenso et on l'a lue profondément: l'aetas Ovidiana commence vers la fin du onzième siècle et finit vers la fin du treizième siècle, période qui coincide plus ou moins avec celle des troubadours.

Voilà pourquoi nous trouvons dans l'oeuvre des troubadours plus de citations d'Ovide que d'aucun autre auteur classique. Aussi, une grande partie de son oeuvre est sur l'amour. On peut attribuer à Ovide beaucoup de motifs de la poésie troubadouresque (voir Schrotter, Scheludko, Crosland): l'amour comme contrainte, comme maladie, comme service militaire, le rapport entre les deux sexes, l'effet fortifiant de l'amour, la mort par l'amour, les symptômes extérieurs de l'amour, l'importance du secret, la présence d'un gardien etc. Ce sont tous des motifs qui font partie du concept de la fin'amors, mais qui ne le forment pas par eux-mêmes. Un trait ovidien de l'amour qui est repris par les troubadours et qui est plus qu'un seul motif, est l'amour comme un art, comme une science que l'on peut apprendre. Nous ne savons pas si les premiers troubadours ont transmis Ovide à leurs descendants, ou si ceux-ci l'ont lu eux-mêmes (Vossler), mais il nous paraît qu'une fois que le concept a

été formé, on ne retourne plus aux sources chaque fois qu'on se sert du concept.

A l'époque où les troubadours ont écrit leurs poèmes, le néoplatonisme était en vogue. Nous ne voulons pas exclure la possibilité que les troubadours en aient été influencés (voir Denomy et Singer) en ce qui concerne la position exaltée de la personne aimée, l'ascension de l'amant vers la personne aimée et l'amour comme désir et aspiration, mais une transformation des concepts abstraits du néoplatonisme aux concepts concrets de la fin'amors nous paraît difficile.

Retournons aux écoles où les troubadours ont été éduqués. La grande majorité de ces écoles, sinon toutes, étaient religieuses. C'est-à-dire que c'étaient des écoles-abbayes, -cathédrales ou -monastères où enseignaient des clercs et où la vie était dominée par la religion. Dans de tels environnements, il ne nous surprend pas que l'on en retrouve des traces dans la poésie de ces étudiants. Non seulement y a-t-il des éléments ouvertement religieux dans la poésie des troubadours (voir Scheludko, Brittain, Errante, Chailley) comme des images reprises des hymnes, la voix qui réveille, le cantique matinal, le chant à la louange de Dieu, l'exorde annonce, l'exorde saisonnier, la technique et les noms pour s'adresser à la dame qui sont pareils à ceux employés pour s'adresser à la Vierge, mais il y a surtout une influence forte de la musique religieuse latine.

Nous avons parlé des "poèmes" et des "chansons" des troubadours. En effet, aucun des deux termes n'est complet,

parce qu'il s'agit de productions littéraires qui ont les caractéristiques des deux. La mélodie y est aussi importante que les paroles. Cette mélodie vient de l'église latine du Moyen Age. Nous en avons vu assez de preuves pour que nous puissions présumer la vérité de cet argument (voir Chailley, Spanke, Gennrich, Beck, Scheludko). La version de Chailley nous semble être la plus exacte: les tropes grégoriens ont produit les versus aquitains et ceux-ci avaient tout ce dont les troubadours avaient besoin en ce qui concerne la mélodie, le mètre ("cadre") et aussi les motifs du contenu que nous venons de discuter. La séquence et l'hymne ont une importance particulière dans l'étude des origines formelles et musicales de la poésie des troubadours.

Jusqu'ici, nous avons favorisé la continuité pour la tradition des troubadours. C'est ce que notre titre implique: "L'Elément latin dans la poésie des troubadours" suppose la continuité d'une tradition latine dans celle des troubadours. Mais nous avons aussi insisté sur l'originalité des troubadours. La continuité a été prouvée pour la mélodie, le mètre, le style, le genre, des termes, des motifs de contenu (amour et autre). Avons-nous des indications qu'elle existe aussi pour le concept de la fin'amors? Pour beaucoup de ses aspects, nous l'avons déjà indiquée, mais pour d'autres, la continuité d'une tradition latine nous échappe. Par exemple l'exaltation de la dame pourrait s'expliquer par le néoplatonisme, mais cette explication nous paraît improbable. Nous y voyons plutôt une origine féodale, non-latine. Tout ne

s'explique pas par l'élément latin dans la poésie des troubadours, mais il joue quand-même un rôle important. Ce qui ne s'explique pas par lui, nous l'attribuons soit à des sources non latines, soit à l'originalité des troubadours.

Ouvrages consultés

Axhausen, Käte. Die Theorien über den Ursprung der provenzalischen Lyrik. Marburg: G. H. Nolte, 1937.

Baret, Eugène. Espagne et Provence. Paris: Auguste Durand, 1857.

Bartoli, Adolfo. Storia della Letteratura Italiana. Milano: Vallardi, 1880.

Bec, Pierre, éd. et trad. Anthologie des troubadours. Paris: Union Générale d'Editions, 1979.

Beck, J. B. Die Melodien der Troubadours. Strasbourg: K. J. Trübner, 1908.

---. La Musique des troubadours. Paris: Librairie Renouard, 1928.

Becker, Philipp Aug. "Die Anfänge der romanischen Verskunst." Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 56 (1932), 257-323.

Bertoni, Giulio. Antiche poesie provenzali. Modena: Società tipografica modenese, 1937.

Bezzola, Reto R. Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200). 3 volumes. Paris: E. Champion, 1944-63. Deuxième partie: "La Société féodale et la transformation de la littérature de cour" Tome II, 236-326.

Bloch, Marc. Feudal Society. 2 volumes. Chicago: Chicago University Press, 1968.

Boase, Roger. The Origin and Meaning of Courtly Love. Manchester: Manchester University Press, 1977.

Bond, Gerald A, éd. et trad. The Poetry of William VII, Count of Poitiers, IX Duke of Aquitaine. New York et London: Garland Publishing Co., 1982.

Brinkmann, Hennig. Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter. Halle: Max Niemeyer, 1925.

---. Entstehungsgeschichte des Minnesangs. Halle: Max Niemeyer, 1926. 1-88.

Brittain, Frederick. The Medieval Latin and Romance Lyric to AD 1300. Cambridge: Cambridge University Press, 1937.

Capellanus, Andreas. The Art of Courtly Love. John Jay Parry, trad. et éd. New York: Norton, 1941.

Chailley, Jacques. "Les premiers troubadours et les versus de l'école aquitaine." Romania LXXVI (1955), 212-39.

---. "Notes sur les troubadours, les versus et la question arabe." Mélanges Istvan Frank 1957, 118-28.

Crosland, Jessie. "Ovid's contribution to the conception of love known as l'amour courtois." Modern Language Review XLII (1947), 199-206.

Davenson, Henry. [H.-I. Marrou] Les Troubadours. Paris: Editions du Seuil, 1961.

Denomy, Alexander J. "An inquiry into the origins of Courtly Love." Mediaeval Studies VI (1944), 175-260.

Errante, Guido. Sulla lirica romanza delle origini. New York: S. F. Vanni, 1943.

---. "Old Provençal poetry. Latin and Arabic Influences." Thought (Fordham University Quarterly) XX (1945), 305-

30.

---. Marcabru e le fonti sacre dell'antica lirica romanza. Florence: G. C. Sansoni, 1948.

Frantzen, J. J. A. A. "Uber den Einfluss der mittellateinischen Literatur auf die französische und deutsche Poesie des Mittelalters." Neophilologus IV (1919), 358-71.

Frappier, Jean. "Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XIIe siècle." Cahiers de Civilisation Médiévale II (1959), 135-56.

Galvani, Giovanni. Osservazioni sulla poesia de' Trovatori Modena: Eredi Soliani, 1829.

Gennrich, Friedrich. "Zur Ursprungsfrage des Minnesangs." Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (1929): 187-228.

---. "Das Formproblem des Minnesangs." Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte IX (1931): 285-349.

---. Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes. Halle: Max Niemeyer Verlag, 1932.

Gillespie, Gerald. "Origins of Romance lyrics. A review of research." Yearbook of Comparative and General Literature XVI (1967): 16-32.

Gilson, Etienne H. La théologie mystique de St. Bernard. Paris: J. Vrin, 1934.

Graf, Arturo. Roma nella memoria e nelle immaginazioni del

medio evo. Torino: Loescher, 1882.

Haskins, Charles Homer. The Renaissance of the Twelfth Century. Boston: Harvard University Press, 1927.

Highet, Gilbert. The Classical Tradition Greek and Roman Influences on Western Literature. New York: Oxford University Press, 1957 (1949).

Huizinga, Johan. The Waning of the Middle Ages. London: Edward Arnold Publishers Ltd., 1924.

Jaeger, C. Stephen. The Origins of Courtliness Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals 939-1210. Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1985.

Kolb, Herbert. "Der Begriff der Minne und das Entstehen der höfischen Lyrik." Hermaea: Germanistische Forschungen (Halle), 4. Tübingen: Niemeyer, 1958. 130-324.

Newman, F. X. (ed) The Meaning of Courtly Love. Albany: State University of New York Press, 1968.

O'Donoghue, Bernard. The Courtly Love Tradition. Manchester: Manchester University Press, 1982.

Ovide. Les Amours. Henri Bornecque, trad. Paris: Société d'Edition "Les Belles Lettres", 1930.

Paris, Gaston. "Estudes sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac. II. Le Conte de la Charrette." Romania XII (1883): 459-534.

Payen, Jean-Charles. Les Origines de la courtoisie dans la littérature française médiévale. 2 vols. Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1966-67.

Press, Alan R. Anthology of Troubadour Lyric Poetry. Aus-

tin: University of Texas Press, 1971.

Rand, Edward Kennard. Ovid and his Influence. Boston: Marshall Jones company, 1925.

Riquer, Martin de. Los Trovadores. 3 volumes. Barcelona: Editorial Planeta, 1975.

Salverda de Grave, Jean-Jacques. "Quelques observations sur les origines de la poésie des troubadours." Neophilologus III (1918), 247-52.

Scheludko, Dimitri. "Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik." Archivum Romanicum XI (19-27), 273-312.

---. "Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik." Archivum Romanicum XV (1931), 137-206.

---. "Ovid und die Trobadors." Zeitschrift für Romanische Philologie LIV (1934), 128-74.

Schläger, Georg. Studien über den Tagelied. Jena: 1895.

Schrötter, Willibald. Ovid und die Troubadours. Halle: Niemeyer, 1908.

Singer, Irving. The Nature of Love: Plato to Luther. New York: Random House, 1966.

Spanke, Hans. "St. Martial Studien. Ein Beitrag zur fruhromanischen Metrik." Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 54 (1931), 282-317, 385-422.

---. Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1936

Stronski, Stanislaus. Le Troubadour Folquet de Marseille.

Cracovie: 1910.

Switten, Margaret. The Medieval Lyric. South Hadley: Mount Holyoke College, 1988.

Topsfield, L. T. Troubadours and Love. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

Vossler, Karl. "Der Minnesang des Bernard von Ventadorn." Sitzungs Berichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften. München: Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1918.